

Mestranda: Maria Ondina Coelho Pires

Percursos de Transgressão Juvenil no discurso fílmico de *Scorpio Rising*

Dissertação de Mestrado em Estudos Americanos

Orientadora: Prof. Filipa Palma dos Reis
Lisboa, Fevereiro de 2007

Índice

| | |
|--|-----|
| - <u>Introdução</u> | 2 |
| - <u>Parte I</u> – Iconografia e mitos em <i>Scorpio Rising</i> | |
| - 1. O culto da motocicleta e <i>Hell's Angels</i> | 11 |
| - 2. A indústria cinematográfica de Hollywood e o culto do "jovem rebelde" | 36 |
| - 3. Ícones religiosos, Nazis, Cultura Popular e <i>camp</i> | 50 |
| - <u>Parte II</u> – Percursos de transgressão juvenil | |
| - 1. A Música como metadiscorso e o estudo das canções <i>Pop</i> no filme | 67 |
| - 2. Contextualização de <i>Scorpio Rising</i> e Kenneth Anger no enquadramento da transgressão juvenil e da <i>Popular Culture</i> | 98 |
| - 3. Kenneth Anger e as suas implicações para o Cinema de Transgressão americano | 116 |
| - <u>Conclusão</u> | 132 |
| - <u>Bibliografia</u> | 138 |

Anexos:

Letras das canções, sinopse do filme e filmografia de Kenneth Anger.

Introdução

Neste trabalho serão analisados fenómenos de transgressão juvenil americana a partir de meados do século XX, fenómenos que originaram diferentes tipos de delinquência e ruptura dentro do sistema democrático americano, como por exemplo, o aparecimento de clubes motorizados, com contornos de *gang* criminoso, de entre os quais se destacam os *Hell's Angels* – sempre seguidos de perto pelos *mass media*, pelas indústrias cinematográfica e fonográfica, e também, pela ideologia política de extrema direita. Para se tentar compreender o sistema de encaixe da transgressão dentro da transgressão, a primeira real e sórdida e a segunda, estética e erótica, no ecrã, foi escolhido como *corpus* para análise, na dissertação, o singular filme de 1964, *Scorpio Rising*, do não menos singular realizador, esteta e ocultista Kenneth Anger:

Scorpio Rising is a mythographic film. It self-consciously creates its myth of the motorcyclist by comparison with other myths: the dead movistar, Dean, the live one, Brando, the savior of men, Christ, the villain of men, Hitler. Each of these myths is evoked in ambiguity, without moralising. From the photos of Hitler and a Nazi soldier and from the use of swastikas and other Nazi impedimenta, Scorpio derives a Nietzschean ecstasy of will and power. *Scorpio Rising* is a more sophisticated version than Anger had ever before achieved of the erotic dialogue. (Sitney, 1979: 121)

A relevância da pesquisa dos fenómenos de transgressão juvenil expostos neste filme é iniludível pois estes continuam na ordem do dia – *skinheads* de ultra direita, clubes motorizados que negociam drogas, indisciplina nas escolas, desrespeito por valores básicos de ética, entre outros elementos, que no entanto fascinam jovens de todas as origens sociais e étnicas, de certa forma, revoltados contra o absurdo existencial do mundo dos adultos. As imagens de violência e fetichismo em *Scorpio Rising* reflectem não só as novas realidades das décadas de cinquenta e de sessenta, do século XX, como fazem a ponte para as mesmas realidades nos nossos dias, ampliadas por uma panóplia tecnológica mais sofisticada. Este filme funciona como um caleidoscópio de imagens no qual são visíveis ícones da juventude americana, iconografia Nazi e Cristã, heróis e mitos de Hollywood, o culto erótico da máquina (as motocicletas) e a utilização de modernas tecnologias – televisão e rádio – a par de comportamentos desviantes à norma *mainstream*.

Scorpio Rising foi também um filme premonitório em relação à indústria de entretenimento musical e cinematográfico e de *clips* musicais, dando uma expressão vanguardista ao mesmo. De forma intuitiva, Anger abordou aspectos recalcados da psique americana, que ao longo da sua história tem oscilado entre a ingenuidade religiosa de cariz puritano e o culto das armas e da violência, como no velho *farwest*. Mas este filme convoca ainda mais abordagens, as quais se prendem com a magia do cinema, que não é *mainstream* e de entretenimento, nem é *avant-garde* aleatório, posicionando-se assim num limbo de cinema de autor/transgressor e artista. Através de um subtil trabalho de montagem, Anger capta a essência das personagens tornando-as tão próximas de nós. Sobre este facto, o crítico de cinema Adams Sitney alcunhou Anger de "The Magus": " Kenneth Anger, more than any other avant-garde film-maker, is the conscious artificer of his own myth." (*Ibidem*, 1979: 93).

Anger retrata com ironia e desencanto as acções narcisistas, agressivas e suicidas de uma certa camada de juventude nascida na Segunda Guerra Mundial, de origem proletária e pequeno-burguesa, entregue a si própria nos subúrbios das grandes cidades. Como um ninho de escorpiões que tenta sobreviver numa cultura consumista, de betão armado e infundáveis auto-estradas, este tipo de jovens associa-se em clubes motorizados e *gangs*, que parecem substituir as ancestrais famílias. Eles não valorizam as convenções democráticas, preferindo valorizar as simbologias fascistas ou anarquistas, como elemento de poder e erotismo. Estes jovens vivem o momento de forma hedonista e não parecem importar-se com o futuro. Em suma, eles vivem o lema que James Dean também seguiu: "Live fast and die young (with a beautiful corpse)." Este lema atravessa todo o filme compondo a dicotomia "*Eros-Thanatos*" tão cara aos jovens inadaptados aos valores sociais comuns, e que culminou nos anos de 1976/77 no movimento Punk, na América e no Reino Unido.

Modern analytic theory predicates criminality and all other activities of an aggressive or debasing order upon the prepotency of the *Death Instinct*, which is believed to exert an influence sufficient to catapult an individual toward selfdestruction. It has become fashionable for our topic to be considered in this light: the psychopath is thought by some to suffer from the result of the ascendancy of death desires (*Thanatos*, *Fatum*) over his instincts to live (*Eros*). This explanation is eminently facile, appealing especially to those who are metaphysically disposed. (Lindner, 1944: 9)

A imagética e as técnicas de sobreposição de imagens, para valorizar a mensagem neste filme, perduram no cinema de alguns realizadores dos nossos dias, tais como Martin Scorsese, Zalcock, Gregory Markopoulos, Kern ou Quentin Tarantino. Eles foram inspirados pela obra *sui generis* de Anger, em particular por *Scorpio Rising*. Anger foi também um dos precursores iconoclastas ao desmontar a mística do “motociclista rebelde” numa dimensão intelectual e estética da *Pop Art* e do *camp*, misturando conscientemente o esoterismo de Aleister Crowley e, a nível técnico, os conceitos de montagem de Sergei Eisenstein, e as referências a *low/high cultures*. Neste contexto entenda-se *low culture* como processo dinâmico aglutinador de fenómenos culturais e estéticos como a Cultura Popular de massas, o *kitsch*, o *camp* e a arte *Pop*. Em relação à *high culture*, esta situa-se num contexto histórico, de contornos classicistas, humanistas e estéticos apreciados por uma minoria muito exigente na sua demanda cultural.

O à vontade com que Anger constrói e desconstrói os mitos do cinema, que tanto fascinam os jovens, transgressores ou não, deve-se à análise escrita a que procedeu nos seus livros *Hollywood Babylon I e II* e em artigos para revistas de cinema. Anger conta fábulas verdadeiras da mitologia Hollywoodesca, uma espécie de Homero dos tempos modernos. Os mitos de heróis do cinema, da política e da religião desenvolvem-se num quadro económico de indústria do entretenimento, tal como o novo fenómeno da música *Pop* feita em fábricas como a *Motown*, e, ainda, a adoração fetichista das motos, tudo se mistura com o fascínio por uma juventude máscula e forte, de super-homens, preconizada pelos conceitos de pureza racial do *III Reich*, ou num conceito operativo *camp*, pela revista *gay Physique Pictorial*.

O caldo cultural de *Scorpio Rising* fornece várias leituras que tocam em aspectos sociais, psicológicos, políticos e de cultura de massas. A bibliografia utilizada nesta dissertação divide-se em autores directamente ligados ao *corpus*, como por exemplo, Adam Sitney ou Olivier Assayas, e autores de obras de carácter geral, ligados às problemáticas focadas, por exemplo, Susan Sontag ou Howard S. Becker. Assim, parece ser pertinente citar trabalhos de autores como Theodor W. Adorno, Guy Debord, Wilhelm Reich, Roland Barthes, entre outros.

Na Parte I serão analisadas as vertentes iconográficas, mitológicas e simbólicas apresentadas no filme, denotadoras de uma forte carga transgressora. Na Parte II, capítulo 1, será feito o estudo das canções populares, de 1963, utilizadas por Anger, como uma metalinguagem do discurso narrativo do filme, visto este não ter palavra falada, e um breve

historial do aparecimento do *Rock'n'Roll*, das suas implicações culturais e económicas nas emergentes subculturas juvenis e do seu aproveitamento capitalista pela indústria fonográfica.

Na Parte II, capítulo 2 será analisada a importância cultural do filme no âmbito do conceito operativo centrado neste trabalho - a transgressão juvenil, assim como serão analisadas algumas teorias sobre a Cultura Popular americana (*Popular Culture*), que têm vindo a ser motivo de celeuma académica, até ao presente. Quanto à Parte II, capítulo 3, serão tecidas considerações sobre o cinema *avant-garde* e transgressor americano, a partir do início dos anos sessenta até à actualidade, em paralelo com a contracultura juvenil, análise pertinente no que concerne às estéticas alternativas, as quais podem ajudar no esclarecimento da problemática tratada. Este capítulo é colocado em quarto lugar, pois ele lança a ponte para o tempo presente, e representa as frutificações artísticas de Kenneth Anger e da *avant-garde* cinematográfica americana, dos anos sessenta, do século XX.

Relativamente, à Parte I, capítulo 1, as leituras de investigação incidem nas obras de autores na compilação de Jack Hunter, tais como, Carel Rowe e Mikita Brottman, Alice L. Hutchinson, Sitney, Hunter S. Thompson, Lindner, Barthes, Reich, Latour, entre várias outras leituras e entrevistas com Kenneth Anger. Na Parte II, capítulo 1 será estudado o fenómeno da canção *pop/bubble gum* dirigido a um público maioritariamente feminino e adolescente, em dessincronia com as imagens fortemente masculinizadas do filme. Visões opostas acerca da Cultura Popular e dos seus meios tecnológicos de transmissão e alienação das massas serão propostas por autores como Adorno e Walter Benjamin. Cada tema musical *Pop*, no filme, será dissecado a par de cada segmento constitutivo do mesmo.

Relativamente à Parte II, capítulo 2 os autores acima mencionados continuarão a ser relevantes mas outros serão focados como Susan Sontag, John G. Cawelti, Dick Hebdige, Juan Suárez etc. Na Parte II, capítulo 3, devido à especificidade do assunto tratado, são relevantes as leituras de autores como Anger, J. Hoberman, Jack Sargent, Adorno e outros que se verificarem pertinentes para a compreensão da problemática em causa.

Para se tentar entender o *boom* de violência e actos transgressores provenientes de jovens delinquentes nos anos cinquenta e sessenta, do século XX, há que tentar contextualizar esta vertente cultural e sociológica na própria história americana. A conquista geográfica daquilo que entendemos por Estados Unidos da América teve sempre contornos de violência e transgressão desde a sua génese até aos nossos dias; estes vão desde o genocídio de tribos ameríndias até às *mafias* e *gangs* do século XX. Porém os motivos de rebeldia e/ou delinquência das gerações pós - Segunda Guerra Mundial foram diferentes dos das gerações

anteriores. Como uma guerra surda contra o *establishment*, as novas subculturas e contraculturas (*beatnicks*, clubes motorizados, entre outros), as novas expressões artísticas, tecnológicas e económicas, o clima de Guerra Fria e a insatisfação emocional perante este conjunto de factores forneceram importantes sementes de revolta. A toda esta dinâmica acrescenta-se a mistura de culturas dos emigrantes de todos os países europeus, de países da América latina, asiáticos e africano-americanos, descendentes dos escravos negros.

Jefferson pensou que demoraria mil anos para os americanos conseguirem povoar o imenso vazio do oeste, mas não estava a contar com as grandes vagas de imigração do século XIX, nem com a estranha "irrequietude de carácter" que tanto fascinou Tocqueville¹. Logo desde o início que os americanos mostravam tendência para não permanecer muito tempo no mesmo sítio. Jamestown era uma cidade fantasma menos de um século após a sua fundação. Poucos foram os estados que não mudaram de capital uma vez, e por vezes mais do que uma. (Bryson, 2001: 187)

Desta forma, sempre existiram muitos picos de conflito até à Grande Depressão dos anos 30, mas que não tinham um cunho marcadamente juvenil. Homens, mulheres, jovens e idosos tinham sido sempre agentes de violência alternada com momentos de paz, desde que puseram os pés em solo americano. Por exemplo, na cultura *hillbilly*, mesmo durante as primeiras décadas do século XX, era comum ver uma família apetrechada do essencial para a lavoura, uma Bíblia e algumas caçadeiras para enfrentarem qualquer ser vivo que pudesse colocar em perigo a sua sobrevivência. Esse modo de vida rude, quase tribal, tornou-se um *cliché* paródico em séries televisivas e *cartoons*, o qual será referido no primeiro capítulo do trabalho. Também o facto de muitos americanos terem armas em casa é outro lugar comum da vida real, que muitas vezes termina em tragédia como o recente filme, *Bowling for Columbine*, demonstra a partir de factos reais.

Embora não exista uma data que marque historicamente o início da delinquência juvenil como tendência reconhecida na América, os primeiros registos de *gangs* de rua surgiram no século XIX, nas maiores cidades, sobretudo Nova York, e consistiam em perigosos grupos de jovens que assaltavam e aterrorizavam os cidadãos. Segundo o *World Book Encyclopedia*, "Juvenile delinquency is regarded as a serious social problem [...] Young people formed

¹ De Tocqueville, *Journey to America*.

violent street gangs in American cities during the 1800's, and delinquency rates were reported during the early 1900's. (Gibbons, 2002: 205)

Mais tarde, nos anos 50, e a propósito da delinquência, no capítulo *Rebels – The Wild Ones*, no livro *Gangs*, é referido o seguinte, "During the first half of the '50s, teenagers showed the same low, unalarming profile they had presented in the '40s, but by mid-decade the first dark shoots of rebellion began to sprout in big-city slums." (Salisbury, 1970: 234) O fenómeno sociológico da transgressão juvenil parece estar intrinsecamente ligado a uma faixa etária que após a Segunda Guerra Mundial passou a ganhar importância – os *teenagers* – através de manifestações mais ou menos folclóricas: a música *Rock'n'Roll*, as roupas e penteados extravagantes, o poder de compra, maior mobilidade², a atenção dos *mass media* mais focada na delinquência crescente e no fenómeno da adolescência problemática, bem estar económico na maioria das famílias brancas, entre muitos outros factores.

Sem querermos entrar em meandros sociológicos profundos sobre a delinquência juvenil, visto este trabalho ter uma vertente cultural transversal, convém no entanto referir mais uma achega que de certa forma ajuda a contextualizar a génese de *gangs* motorizados como os *Hell's Angels*, grupo este importante na imagética sadomasoquista, em *Scorpio Rising*. A parafernália *kitsch* e agressiva de ornamentos, roupas, o gosto pela deambulação sem rumo como *cowboys* fora da lei montados nas suas *choppers*³ sempre fascinaram e aterrorizaram tanto a cultura *mainstream* como as contraculturas *beatnick* e *hippy*. O fenómeno dos *Hell's Angels* é outro grande mito de transgressão americana, que transbordou as fronteiras geográficas americanas até alastrar à Europa e à industrializada Ásia, nomeadamente o Japão. No seu artigo *Pop, Queer, or Fascist?*, no capítulo *The Motorcycle Subculture and Youth Style*, Juan A. Suárez salienta o seguinte: "Oppositional youth style, often allied to violence and delinquency, operated on received commodities, props of everyday common sense, practicality, and rationality." (Suárez, 1996:119).

A importância das roupas dos jovens rebeldes, como uma espécie de uniforme identificador do seu grupo e alternativo ao *mainstream* conformista e prosaico da década de cinquenta, provém em parte dos adolescentes das minorias étnicas pobres (mexicanos,

² Culturas juvenis *hot-rod* e motociclista.

³ Motocicletas reconstruídas a partir de partes de motos de marca como as *Harley-Davidsons*, *Indiana* ou *Triumph*, entre outras, e que revelam o cunho individual do seu dono.

cubanos, porto riquenhos e africanos-americanos) residentes em Los Angeles e Nova York, naquilo que ficou conhecido por *zoot suit riots*⁴. Ainda segundo as palavras de Suárez:

The zoot suit, which young males in these communities had turned into a staple of their style, became, as a result of the riots, associated with protest and rejection of authority. [...] The bikers can be seen as successors of the zoot-suiters in their use of style as a mark of outsideness and dissent. Like other spectacular subcultures, they defined themselves largely through their appearance. And like the excessive figures of Anger's theatrical films, bikers turned 'being' into endless decking out intended to call attention to itself [...] Bikers did with motorcycles what hot-rodders and customizers did with cars: both cultures provided versions of their vehicles that contrasted with their "straight" functionalistic shapes. (*Ibidem*, 1996: 119)

Anger debruçou-se sobre estes fenómenos juvenis depois de deixar Paris, em 1962, e abandonar alguns projectos cinematográficos abortados como as suas versões de *Les Chants de Maldoror* e *L'Histoire D'O*. Segundo o comentário de Gregory Markopoulos, "*Scorpio Rising* has been made in the image of contemporary America." (Hutchinson, 2004: 133) Em carta de Abril de 1962, endereçada a uma amiga, Mary Meerson, Anger anuncia em termos esotéricos o projecto de um filme com o título *Scorpio Rising*, visto ele ter como signo ascendente Escorpião e este equivaler à simbologia esotérica do domínio da máquina, da sexualidade e das pulsões da morte, aspectos ocorrentes na transgressão juvenil. E em carta a Henri Langlois, sem data, Anger refere: "I've started a film here in color, on the cult of the motorcyclist. But not at all 'The Wild One'!!" (*Ibidem*, 2004: 121)

At the end of the 1950s, Anger was living in Paris, where, to great success, he had published the French version of *Hollywood Babylon* in 1959. However he did not succeed in finding producers who would help him realize his major European film projects, specifically *Maldoror*, and so with Stan Brakhage's encouragement, he decided to return to the United States. In the letters reproduced here, Anger is in correspondence with Henri Langlois and Mary Meerson from the *Cinémathèque Française*, discussing *Hollywood memorabilia* that he had bought for the archive. Anger's double-edged interest in the golden

⁴ O *zoot suit* era constituído por um casaco comprido, com fecho *éclair* e calças largas, afuniladas em baixo, adornadas com uma corrente de relógio.

years of Tinseltown, as depicted in *Hollywood Babylon*, also provided the background for his next film, *Scorpio Rising*. One of his best-known projects, *Scorpio* merges Anger's interest in youth culture and popular music, with a subversive use of imagery and innovative editing techniques. (*Ibidem*, 2004: 118)

Entre 1962 e 1963 o filme é concebido, realizado e montado por Anger, em tempo recorde e com um orçamento mínimo. Os actores do filme são jovens desconhecidos motociclistas e as cenas foram filmadas em Brooklyn, Manhattan e Walden's Pond, em Nova York. Assim, antes de se avançar para o primeiro capítulo do trabalho, parece ser pertinente transcrever alguns excertos da sinopse⁵ do filme, o que ajudará a compreender as ideias de Anger sobre o mesmo:

A conjuration of the Presiding Princes, Angels, and Spirits of the Sphere of MARS, formed as a "high" view of the Myth of the American Motorcyclist. The Power Machine seen as a tribal totem, from toy to terror. Thanatos in chrome and black leather and bursting jeans. Part I: "Boys and Bolts"(masculine fascination with the Thing that Goes); Part II: "Image Maker" (getting high on heroes: Dean's Rebel and Brando's Johnny: the True View of J.C.); PartIII: "Walpurgis Party" (J.C.wallflower at cycler's Sabbath); Part IV: "Rebel rouser" (The Gathering of the Dark Legions, with a message from Our Sponsor). (Hunter, 2001: 111)

Anger dedicou o filme a várias pessoas entre as quais o seu mentor espiritual, Aleister Crowley e aos *Hell's Angels*, "and all overgrown boys who will ever follow the whistle of Love's brother." (*Ibidem*, 2001.112)

No que diz respeito aos vários termos em língua inglesa, ao longo desta dissertação, a opção por estes deveu-se ao facto de que, na língua original, eles convocam sentidos únicos ou referenciais que se perdem na tradução para a língua portuguesa. Assim, termos como *Rock'n'Roll*, *mainstream*, *camp*, *media*, *medium*, *outlaw biker* ou *gang*, entre outros, são usados desde a introdução até à conclusão, por serem termos muitos específicos da temática deste trabalho. Serão ainda empregados alguns anglicismos como o termo *glamour* com o valor morfológico de adjectivo, "glamorizado" ou "glamorizada", de substantivo, "glamorização", e conservaremos também o substantivo na língua original, *glamour*.

⁵ Em anexo é fornecida toda a sinopse de *Scorpio Rising*, assim como as letras dos treze temas musicais *Rock*, utilizados no filme.

Finalmente, convencionamos destacar a negrito as questões das entrevistas a Kenneth Anger, de forma a demarcá-las das respostas, de modo a facilitar a leitura das mesmas.

Parte I – Iconografia e mitos em *Scorpio Rising*

1. O culto da motocicleta. e *Hell's Angels*

Desde o alvorecer do século XX que os americanos demonstraram um profundo interesse pelas tecnologias de locomoção: aviões, automóveis e motocicletas. Alguns emigrantes de origem alemã, italiana e francesa deram um contributo inestimável ao desenvolvimento destas máquinas enraizadas no imaginário americano, em especial as motos de alta cilindrada como as pioneiras *Harley-Davidson* e a *Indiana*, esta última desaparecida em 1954. Durante décadas ambas foram rivais mas a *Harley* venceu a prova do tempo porque conseguiu adaptar-se às mudanças tecnológicas, ao contrário da *Indiana*, moto menos potente, demasiado pesada e elegante para os requisitos dos motociclistas mais exigentes.

O gosto pela velocidade e pela mobilidade, num país tão vasto como a América transformaram a motocicleta em ícone da cultura popular jovem. Em 1903, dois amigos, William Harley e Artur Davidson, induzidos por um colega alemão, Mil Kruger, lançaram-se no fabrico de motos a partir da motorização de bicicletas e, desta forma, nasceu a lenda das *Harleys*. No entanto, ao longo das primeiras décadas do século XX, o reconhecimento público da nova comodidade de locomoção não foi tão vasto como se poderia imaginar, ao contrário do que aconteceu em alguns países europeus como a Alemanha e Inglaterra, cuja tradição tecnológica estava mais desenvolvida e em que o uso prático da motocicleta, para curtas distâncias geográficas, facilitava as deslocções. Os americanos preferiram o automóvel à motocicleta e esta ficou associada aos proletários jovens e ao *hobby* masculino de fim de semana. Em 1919, as vendas da marca *Harley* desceram abruptamente mas os seus criadores não desistiram e providenciaram melhorias técnicas – maior velocidade, condução mais estável e conforto acrescido.

A seguir à Primeira Guerra Mundial, e de modo a sobreviver, a *Harley-Davidson Motorcycle Company* investiu também em motocicletas corpulentas destinadas aos serviços militares, de policiamento e de transporte de pequenas mercadorias. Alguns modelos incluíam um *sidecar*, o que possibilitava um passageiro extra. Porém, a Harley não tinha as características estéticas associadas à juventude, ao contrário das motos inglesas e alemãs, de *design* arrojado e aerodinâmico, em constante remodelação para satisfazer um público jovem. As firmas alemãs e inglesas também se concentraram na maleabilidade de condução e de

velocidade das suas motos, por exemplo a *Triumph* (Reino Unido) e a *BMW* (Alemanha). Até cerca dos anos setenta do século XX, a *Harley* nunca foi considerada pelos consumidores europeus a moto perfeita por ser muito grande e pesada, mais de acordo com o espaço geográfico americano: "In competing against automobiles, American motorcycle manufacturers had to offer some semblance of confort on roads that by and large would not be paved until the 1950s." (Fuglsang, 1997: 2)

Outros factores importantes que contribuíram para a associação imagética do motociclista masculino, sozinho, em constante deambulação, são a perícia e força muscular necessárias para conduzir as motos americanas e a resistência física às intempéries. Além destes factores, as motos não permitiam o transporte da família, bagagens e animais domésticos, só possível num automóvel. Foram o *design* e as condições tecnológicas que condicionaram à partida o mito da moto conduzida pelo macho viril, potente e livre, qual *lonesome cowboy*. Nos anos cinquenta e sessenta esta noção romântica de liberdade total masculina evoluirá para os comportamentos desviantes dos jovens, transformando-os nos equivalentes de *Billy the Kid*, entre outros delinquentes da mitologia *Western*.

Em 1930, a *Harley* deu um salto substancial na sua popularidade e vendas graças à promoção através do seu histórico catálogo publicitário *The Enthusiast*, promovendo a segurança rodoviária. Desde os anos vinte que muitas mortes haviam ocorrido nas pistas de corridas (este facto será importante em *Scorpio Rising* para compreender a psique do motociclista), referidas pelos *mass media* e polícia como *murderdromes*. Nos anos trinta, pouco antes da Segunda Guerra Mundial, as *Harleys* eram conduzidas por dois grupos sociais contraditórios: de um lado, por polícias e funcionários de entregas, do outro lado, por excêntricos, maníacos da velocidade e por marginais. Nos anos trinta surgiram os primeiros clubes masculinos de motociclistas das *Harleys*, mas como se vivia em plena Depressão os membros destes clubes originaram as primeiras subculturas devido à pobreza de recursos.

The AMA⁶ propped up financially by Harley-Davidson since 1928, sanctioned nearly 300 motorcycle-clubs in the 1930s, but they were on the decline amid Depression hardship. Harley- Davidson historian observes that "those who were in clubs became more and more a subculture, wearing clothes available only from a motorcycle dealer." As Martin Norris argues, these clubs represented the "responsible" riders. They "had their own strict dress codes, and members wore

⁶ AMA: *American Motorcycle Association*.

uniforms that were almost military in appearance." Yet they were the ones who were, and still are to some extent, overlooked when people think of bikers. Organized clubs sponsored mixers, charity events, races and hill-climbing contests. And, like The Enthusiast, AMA promoted responsible motorcycling as a family activity." (*Ibidem*, 1997: 3)

De uma subcultura responsável e colaborante com o *mainstream* americano, de uma forma geral benquista pelas autoridades e opinião pública, esta começará a ser perspectivada pelo lado negativo a partir dos acontecimentos de Hollister, em 1947. Importantes foram também as mudanças económicas e sociais do período pós - Segunda Guerra Mundial e o impacto dos *media*. O grande despertar para o culto da moto e da cultura *hot-rod* deu-se nos finais dos anos quarenta e década de cinquenta. Os EUA possuíam todos os meios para que tais fenómenos se pudessem desenvolver: um espaço geográfico imenso, meios tecnológicos inesgotáveis, poder económico, cultura de lazer, muitos jovens ávidos de emoções fortes, e mesmo, alguns ex-soldados que não estavam apostados em seguir a cultura *mainstream* vigente. A própria *Harley* adaptava-se às transformações exigidas pelos clubes marginais, como os *Hell's Angels*.

Segundo "Sonny" Barger⁷, durante toda a década de sessenta até aos anos setenta, os *Angels* transformaram *Harleys* utilizando peças compradas em separado, que depois eram montadas segundo o gosto individualizado dos seus donos. As motos recriadas tinham um aspecto poderoso e agressivo - guiadores muito altos, extensão da parte dianteira etc. A marca *Harley* não gostou destas alterações nem gostou da arrogância de Barger. Em contrapartida, Barger também tomou hostilidade à marca referenciada. No entanto, a *Harley-Davidson* aproveitou a imagética *Hell's Angels* nos finais dos anos setenta para a comercializar.

Cars and motorcycles provided one outlet for alienated young men and motorheads who might have felt unfairly constrained, isolated, or just out of place in post-war America. In hot-rod culture, with its roots running as far as the model T, kids bought stock automobiles and tinkered until they had the most unique machine possible, one that would reflect who they were or who they wanted to be. Harley-Davidsons similarly attracted men and boys who wanted to express themselves mechanically. Harley enthusiast Alf Walle writes that Harleys were revered by motorcycle clubs because they could-be stripped down to their

⁷ Presidente do *chapter* de Oakland dos *Hell's Angels* e figura lendária do clube.

essentials with a minimum tools and experience, and could easily reflect the rider's personality through customized paint jobs. It was within this motorcycle subculture that a more focused outlaw subculture took shape in the 40s and 50s. Randal Montgomery contends that a delinquent subculture is organized so as to render certain skills (fighting, avoiding authority) as focal points of status achievement. Those skills that early motorcycle clubs valued emphasized mechanical skill and the ability to ride. Clubs and club members also put a priority on toughmen, excitement, autonomy, and the objective of intentionally seeking out trouble was to demonstrate hyper-masculine toughness. (*Ibidem*, 1997: 4)

Anger dedica o seu filme aos *Hell's Angels* e mostra ao espectador o culto americano da motocicleta, que com o decorrer dos anos se transformará em mito, no seu esplendor mecânico, estético e libidinal, aproveitando a imagética do grupo fora-da-lei: "Anger uses the pre-existing iconography of the Hell's Angels' image and extends its already occult associations by developing and activating them" (Hunter, 2001: 77) No entanto, o realizador nunca afirmou que o filme fosse sobre o quotidiano dos *Hell's Angels* e o grupo de actores utilizado nas filmagens era de Brooklyn e Coney Island, desorganizado e sem nome. Eram rapazes motociclistas comuns que pela primeira vez (talvez a única, não há dados sobre este aspecto) actuavam de acordo com as directivas de Anger e de acordo com o seu *hobby* de fins de semana.

Anger foi o pioneiro do cinema ao subverter o culto americano *man-machine* num culto fetichista de características homossexuais: "The images of the various parts of the motorcycle as, perhaps, the chief protagonist rise over and over again before us (...) These images have the quality of having been made in the image of contemporary America." (Markopoulos, 1963:5) Como esteta e manipulador de imagens fortes e poéticas, Anger preocupou-se mais em transformar ícones e mitos da América do pós-guerra, pertencentes às culturas juvenis emergentes, em sequências filmicas paradoxais nas suas correspondências, do que em documentar os novos fenómenos dos pontos de vista sociológico ou histórico. Afirmou em várias entrevistas que nunca lhe interessou fazer um filme do género *The Wild One*.

Kenneth Anger presented a peculiar version of the man-machine motif in his films *Scorpio Rising* and *Kustom Kar Kommandos*. Both equate men and machines as objects of erotic contemplation. This notion is reinforced in *Scorpio*

Rising by editing images of engines being carefully taken apart, lubricated, and cleaned, to the Ran-Dells hit song "Wind-up Doll." The homoeroticism of these charged encounters between men and engines playfully exploits the masculine connotations associated with the machine in modernist culture. (Suárez, 1996: 47)

Em 1946/1947 surgiram os primeiros grupos de motociclistas transgressores e violentos - *Galloping Gooses*, *Satans* e *Booze Fighters* - estes últimos directamente envolvidos nos incidentes de Hollister. Hollister foi o marco de viragem que veio alterar a concepção bucólica do motociclista visto como o herói solitário e solidário com as verdadeiras causas sociais. Este tipo de motociclista ficou associado à AMA, enquanto em vários locais da América, sobretudo na Califórnia, iam nascendo as "irmandades" de motociclistas amorais e perigosos, em especial os *Hell's Angels*. Embora a maioria destes jovens motociclistas marginais fosse de origem humilde e da classe média baixa ("Sonny" Barger, por exemplo), os seus pais eram cidadãos pacatos e inseridos na sociedade americana, "In 1955 my family lived in one of those neighborhoods of comfortable houses. My father was owner and chief bartender at Clarence's in Oakland (...) my two brothers and my sister well clothed, well fed and well educated in Catholic schools." (Wethern, 2004: 21)

Tem-se especulado sobre a origem dos *gangs* motorizados, em particular, dos lendários *Hell's Angels* e do seu nome com conotações satânicas. Segundo variadas fontes como, "Sonny" Barger e George Wethern, autores de autobiografias, o programa *Hell's Angels*, do Canal História, o ex-veterano da Segunda Guerra Mundial, Norm Batten, o jornalista Hunter Thompson, que viveu um ano no meio do *gang*, o académico ensaísta, Juan Suárez, e ainda junto de dicionários de História e Cultura Americana, todos confluem para a mesma explicação – este fenómeno de transgressão surgiu a seguir à Segunda Guerra Mundial (por volta de 1946/47), na Califórnia e adoptou o nome de aviões bombardeiros denominados *Hell's Angels*.

HELL'S ANGELS. A motorcycle club founded by Arvid Olsen and a group of World War II in San Bernardino, California. Attempting to duplicate the sense of excitement and brotherhood they felt in the military (they had "Hell's Angels" painted on their fighter planes), the group turned to motorcycles and donned the leather jackets, helmets, and goggles that they wore during the war. (Kutler, 2001: 125)

Em 2004, Norm Batten, em entrevista ao jornalista Michael Jamison, corroborou esta teoria mas foi mais longe pois protestou contra o grupo delinquente. "They're all about drugs, drinking, raising hell and riding on the sidewalk," the 73-year-old says, "It's not right." (Jamison, 2004: 1-2) Este veterano da 11ª unidade aérea do exército americano, antes de entrar na guerra, havia sido treinado para saltar de aviões com cargas de dinamite atadas às pernas e, quando se alistou nesta unidade, já ela tinha sido alcunhada de *Hell's Angels*. Na entrevista, Batten exprime o mais profundo desagrado por aquilo em que se transformou. "That's not correct. There were guys who were real heroes who really deserved that name. Now is a glorification of violence and a criminal lifestyle." (*Ibidem*, 2004: 1-2)

No episódio do Canal História explicita-se que apenas um punhado de ex-veteranos da Segunda Guerra desintegrados do *mainstream* americano ajudaram a formar o *gang* juntamente com alguns jovens amantes da velocidade e outros amantes da violência. Desta forma se explicam os vários perfis dos indivíduos, uns mais calmos e sociáveis e outros completamente desajustados das normas da sociedade americana, demonstrando características sociopatas. Também se compreende melhor a diferença de idades entre os *Hell's Angels* – em 1959, uns tinham entre 42 e 45 anos e outros eram jovens de 20 anos.

As *Harley-Davidson* foram as motos escolhidas pela grande maioria dos grupos de *outlaw bikers* e rapidamente transformadas em *choppers* individualizadas e divinizadas. Eram fáceis de adquirir, de transformar e um símbolo da América.

Com elas e por elas, entregavam-se a uma espécie de liturgia "sui generis" e a um minucioso trabalho de personalização da máquina. Guiadores exageradamente altos, em forma de cornadura de bisonte, nada de suspensões moles, redimensionamento do depósito de gasolina e sua decoração, onde aplicavam por vezes mais de 17 capas de pintura e garfos dianteiros a suspenderem estreitas rodas de bicicleta. Os únicos extras "autorizados" eram aqueles que o Código da Estrada na Califórnia, impunha; luz de aviso vermelha na retaguarda, espelho retrovisor e lugar cativo para a "Mama", a alcunha da obrigatória pendura feminina. (Bafo, 1991: 59)

A individualização das motos parece explicar em parte o fascínio exercido nos jovens, das classes trabalhadoras e classe média, por máquinas potentes e vistosas nas quais rumam sem destino certo, como George Wethern ilustra na sua autobiografia *A Wayward Angel*:

"Our routine was: ride until your ass is sore, stop for coffee, then ride some more. We'd ride crazy-like, roaring into bars or along sidewalks." (Wethern, 1978:29) Por outro lado, a insatisfação juvenil em relação ao mundo dos seus pais, o gosto pela diferença e por uma autonomia sem regras preconizadas por políticos e militares conservadores e hipócritas motivaram muitos jovens a ingressarem nos clubes transgressores.

O início de *Scorpio Rising* sugere um processo estético de transgressão dentro de outra transgressão – o motociclista fora-da-lei, fenómeno de transgressão juvenil emergente (clubes como *Hell's Angels*, *Nomads*, etc) e o motociclista de cariz homossexual glamorizado, "The bikers' leather gear was, along with Nazi uniforms, a characteristic icon of the S&M aesthetic, and Anger's film does evoke such connections." (Suárez, 1996:156). A este propósito salientam-se algumas características comuns entre os dois tipos de associações: ambos são receados senão mesmo detestados pela cultura *mainstream* mas ambos se movimentam nessa cultura; em ambos é interdita a entrada de mulheres (no caso dos *Hell's Angels* que sempre se reclamaram heterossexuais, as mulheres apenas têm papel decorativo e sexual); ambos dão extrema importância aos uniformes ("being customized"), aos rituais de violência sadomasoquista, à total liberdade física de movimentos e ao culto da imagem. *Scorpio Rising* eleva o fenómeno de subcultura dos *gangs* motorizados até padrões estéticos e homoeróticos nunca vistos antes no cinema *mainstream* e *avant-garde*.

A glorificação da motocicleta, como prolongamento mecânico e físico do rebelde, no meio de imagens feéricas de violência *in extremis*, conferiram singularidade e emprestaram uma nova visão sexual dos motociclistas: "The motorcycle is obviously a sexual symbol. It's what's called a phallic locomotor symbol. It's an extension of one's body, a power between one's legs. – Dr Bernard Diamond, University of California criminologist, 1965." (Thompson, 1966: 100)

Segundo Hunter S. Thompson, a reacção dos verdadeiros *Hell's Angels* ao filme foi curiosa. Apesar de o filme lhes ser dedicado, eles saíram surpreendidos e indignados, "Hell, I liked the film," said Frenchy. "But it didn't have anything to do with us. We all enjoyed it. But then we came outside and saw those clippings about us, pasted up like ads. A lot of people got conned, and now we have to listen to all this crap about being queers" (*Ibidem*, 1966: 101)

O assunto da suposta homossexualidade ligada às motocicletas nunca ficou completamente esclarecida porque aqui colocam-se outras questões de carácter psicanalítico – uma profunda misoginia dos motociclistas, uma irmandade de homens brancos em total

convivência com actos violentos e degradantes do ponto de vista do cidadão comum, como os rituais de iniciação a *Angel*, o hábito nunca esclarecido de se beijarem na boca ou de dirigirem piropos ordinários uns aos outros. No entanto, estes actos não confirmam a homossexualidade dos *outlaw bikers* mas sim o gosto de atentar contra o pudor público, "According to the Lynch report: while homosexuals seem to be attracted to Hell's Angels, no information received indicates that the Hell's Angels as a group are homosexuals. They seem primarily concerned with heterosexual contacts." (*Ibidem*, 1966: 100) Contudo, do ponto de vista dos direitos humanos, a forma como os *Angels* tratavam as mulheres, fossem legítimas ou não, era degradante. Helen Wethern, mulher do ex-*H. A.* ⁸George Wethern, diz a este respeito, "Women were treated like dogs. In fact, even the Angels dogs, which were kicked around a lot, got better treatment. If you performed your duties well, you were a good old lady" (Wethern, 1978: 124) Igualmente, o ritual de iniciação de uma rapariga em *mama* era mais uma violação em fila do que uma relação normal heterossexual, conforme testemunham Werthern, Hunter Thompson e Tom Wolfe. Os contornos do sadomasoquismo dos *H.A.* são notórios a partir do que então se pode ler em livros, jornais ou revistas das décadas de cinquenta a setenta e nos relatos de quem viveu no seu meio:

The Angels are great favourites on the sado-masochism circuit, and motorcycle hoods as a group are consistently accused of deviate leanings. (...) Perhaps Manolete was a hoof fetishist, or suffered from terrible haemorrhoids as a result of long nights in Spanish horn parlours...but he was a great matador, and it is hard to see how any amount of Freudian theorizing can have the slightest effect on the reality of the thing he did best. For the same reason, the behaviour of the Hell's Angels would not be changed or subdued for a moment if every newspaper in the land denounced them as brutal homosexuals – even if they were. I have never heard anyone who had any personal dealings with them endorse the Freudian viewpoint – probably because anyone who spends any time with the Angels knows the difference between outlaw motorcyclists and homosexual leather cults. (Thompson, 1966: 98-99)

É a partir do dúbio e do paradoxal da violência que Anger constrói a sua narrativa cinematográfica. E ele constrói-a de forma dicotómica – um olhar romântico e ao mesmo

⁸ Para simplificação da leitura, passa a partir de agora a designar-se *Hell's Angels* por *H.A.* à excepção das citações ou títulos.

tempo sardónico em relação aos jovens do início dos anos sessenta do século XX. Embora Anger conhecesse o filme de 1953, *The Wild One*, no qual surge o actor Marlon Brando rapidamente transformado em ícone cultural e mito do cinema americano, ele não seguiu uma narrativa filmica convencional do novo género de cinema sobre *gangs* rebeldes de motociclistas, como foi sublinhado atrás. Anger é sobretudo um poeta cujo *medium* de expressão é o cinema. A Cultura Popular dos jovens americanos é subvertida a favor de uma leitura *avant-garde* da mesma com conotações esotéricas, *camp* e *gay*.

Upon his return to América in 1962, Anger had become fascinated with contemporary youth cults. *Scorpio Rising* manifested a certain romantic vision and mythology of the American "barbarian." (...) To the uniniciated spectator, this film might seem to be merely a warning of a rising tide of anomie and violence. It is certainly an assault upon middle-class American values, including a satire on Hollywood's use of homosexual men as heterosexual icons. (...) the year *Scorpio Rising* was shot, 1962, was, accordingly to astrology, the end of the 2000 year-long Piscean Age and the beginning of the Aquarian Age. The film invokes the breaking away from and purging of the "old sin-sickened" age of violence, destruction, and death, leading to resurrection in the new age. Teen culture (pop songs, drug use, motorcycle cultists and adoption of cult icons and symbol(s) became manifestations of fomenting demonic forces. (Hutchison, 2004:128)

À semelhança da cultura *hot-rod*, o início do filme mostra a construção de uma motocicleta, bem como dos poucos utensílios usados para a transformar numa *chopper*; Anger filma em sequências ritmadas de *shots*⁹. O rapaz que a vai construindo surge como o "médico-mecânico" que nos mostra o esqueleto e outros órgãos vitais mecânicos da moto, e depois é o "alquimista-maquilhador" da mesma quando no final a lubrifica e pole. O mito romântico do artesão tão caro a Anger, visto ele próprio ser um "alquimista-artesão" dos seus filmes, é uma possível chave de leitura do culto amoroso e religioso pela máquina. Ela é o alvo amoroso de um verdadeiro motociclista porque foi ele que lhe deu uma vida mecânica e será a moto a retribuir-lhe essa dádiva com momentos de evasão e liberdade pela estrada fora. Existe uma orgânica artificial singular que relembra o *cowboy* de outras eras, cujo meio de locomoção era o cavalo. Em entrevista a Anger, pela revista *Spider*, ele explica a fronteira

⁹ *Shots*: planos rápidos e curtos em sequência narrativa.

entre o mito do motociclista subversivo e fora da lei e a realidade comezinha de muitos desses rapazes, entre os quais, os actores do seu filme:

Spider: What are the bike riders in Scorpio like? Were they a typical motorcycle gang?

Anger: This group was from Brooklyn. There are some artificial similarities with other groups like dress and attitudes, but some go a lot farther. Like, the Hell's Angels go farther than most groups. My group doesn't have a name. They just hang around together. Most of them are married, have a couple of kids already, are in their early twenties. Most of them have jobs, either as truck drivers, mechanics, or unloading fish down at Fulton's Fish Market. (...) I see the bike boys as the last romantics of this particular culture. They're the last equivalents of the riders of the range, the cowboys. The horse has become a mechanical thing, but it has the appeal that horseback riding has – it's out in the open air and you're really in contact with the elements and danger. (Hutchinson, 2004: 127-128)

Assim, a motocicleta é motivo de adoração, erotismo, de "carnalidade-mecânica," e de transmutação do *hot-rod*. Não se limita a ser um produto industrial que sai da fábrica e que termina a sua função sem alterações de imagem ou referências vivenciais.

For Balsey, the souped-up cars of the hot-rodders (and the same could be said of the bikers' machines and style) were spontaneous and ingenious stylistic responses to the narrowness of industrial designs and by extension, of available social and professional options. As we will see, such manipulations of received images and commodities are structurally analogous to *Scorpio Rising's* gay decodings of everyday mass culture icons. (Suárez, 1996: 154)

Anger compreendeu o lado romântico e sensual do novo fenómeno americano e estilizou-o através de um complexo sistema de cores com valores ocultos, segundo a simbologia do seu mestre espiritual, Aleister Crowley, em que se acentua a dicotomia "renascimento *versus* morte". Anger utilizou também variadas técnicas de realização e montagem de cinema, sobretudo de Eisenstein e de Abel Gance, para filmar os componentes das motos e a sua construção, as personagens e todos os objectos possuidores de conotações simbólicas – o esqueleto, a suástica, as roupas, entre outros:

On a visual level the strongest similarity between *Invocation of my Brother Demon* and *Scorpio* is their domination by certain colours, in particular black and red. In each film, these colours are crucial elements of both the rituals depicted and the rituals that Anger claims the films perform. Black and red are not the only colours that are used in a similar fashion in each film though. Both use blue in the opening and green in the final moments. (...) Like *Scorpio Rising*, *Invocation* is split into a tripartite structural less by narrative elements by the prevailing colours of light: blue, red and green. When combined, these colours generate the pure white light that can be seen to represent Lucifer, god of light. (...) *Scorpio Rising* had associated black and red in a clear and consistent manner with the death/rebirth polarity. (Allison, 2004: 3)

A partir dos finais da década de cinquenta a motocicleta passou a ter conotações sociais negativas – a locomoção dos delinquentes, dos violadores e de tudo o que de mais infame se passava na América dos valores éticos alicerçados na sólida moral puritana. Perspectiva verdadeira embora, por outro lado, os *media*, como jornais, revistas, rádio e o cinema, empolessem o fenómeno, exagerando a maldade *rapace* dos *gangs* motorizados. O filme de 1953, *The Wild One*, com o seu final moralista chamou a atenção de famílias, educadores, instituições religiosas ou laicas que viram naquele bando caótico e violento, liderado por um chefe irradiando carisma sexual por todos os poros, a fonte de todas as desgraças que aconteciam aos adolescentes incautos.

Segundo Patricia Bosworth, não era esta reacção do público que o produtor do filme, Stanley Kramer, e Marlon Brando queriam. No guião inicial, inspirado na ficção histórica de *The Cyclists Raid*, de Frank Rooney, Brando gostou da ideia libertária de rebeldia da juventude como experiência alternativa de vida, ele próprio um rebelde dentro da indústria de Hollywood. Brando estava de acordo com a opinião de Kramer em relação ao guião do filme, o qual expunha as tensões sociais entre as gerações dos anos cinquenta – os conformistas e a juventude rebelde dos *Beats (hipsters)*. e dos *Motorcyclists*. A unidade dramática do filme residiria na aspiração à liberdade total dos não-conformistas, ex-combatentes da Segunda Guerra Mundial, perante a hostilidade dos conformistas do pós-guerra, o que é mais compreensível se se ler *The Cyclists' Raid*.

Em suma, *The Wild One* seria um estudo sociológico sério sobre a violência *versus* a autoridade. Segundo Patricia Bosworth, infelizmente para Marlon Brando, Kramer e público,

o primeiro guião foi censurado pelo *The Breen Office* que o apelidou de "Comunista". Os censores não gostaram dos motociclistas porque a sua imagem parecia ser a de bons rapazes, apenas um pouco turbulentos, ao contrário da imagem preconceituosa de bandidos que à viva força eles fizeram mostrar no produto final. "It could be a study of violence versus authority, Kramer said. Brando would play the biker gang leader. He was intrigued by the concept of alienated youth, since he saw himself as alienated. He could draw on his own hostility to convention. " (Bosworth, 2001:94)

O novo guião era mau e mostrava o contrário daquilo que Brando pretendia. Segundo este novo guião, a violência era apanágio apenas de uns patifes, a escória da sociedade, que se movia livremente, de moto pela América, para espalhar o terror. Com *The Wild One*, *Rebel Without a Cause* e *Jailhouse Rock* nasceu outro fenómeno que será explorado com mais detalhe e enquadrado nos ícones rebeldes de Hollywood - *Teen Film-Young Rebel/Juvenile Delinquency*. Por ironia do destino, em relação aos censores, e aqui surge uma brecha de transgressão dentro de uma democracia puritana, os jovens americanos faziam fila para ver o filme e depois imitavam o seu ícone, Brando:

They adopted the black-leather jackets and tight jeans of real hoods, talked a lingo derived from bebop, decorated themselves with tatoos (some painted on rather than needle-st, the easiest to remove) and ran with tousle-haired girls whose clothing was identical to boys. They flocked to movies like *The Wild One*, in which Marlon Brando played "the president" of a satanic troop of cycle riders. (Salisbury, 1970: 234)

O mesmo fenómeno que irritou e indignou milhares de cidadãos *mainstream* fascinou muitos adolescentes e jovens. Como foi referido na introdução deste trabalho, durante este tempo Anger estivera a viver na Europa, França e Itália, onde rodou *Eaux D'Artifices* e tentou outros projectos. Porém, mal regressa à América ele encontra terreno filmico para comentar os novos mitos dos jovens no conjunto de fenómenos contraculturais. Aproveita ainda para expor as suas ideias sobre uma nova linguagem cinematográfica *sui generis* e sobre conceitos psicanalíticos como "Eros versus Morte", no que ficou conhecido por *Thanathos in Chrome*, segundo ele próprio. A crítica de cinema Carolee Schneemann escreveu um inflamado artigo sobre *Scorpio...*, no qual, de forma poética comenta as imagens poéticas, em *chiaroscuro*, do filme:

Risen. Before our eyes; this journey carries in beyond where are scated, beyond the screen which we view, and which views us! Did you see why Love demanded Death? (Priapus shadowing Narcissus in ecstatic addiction, in sadistic fury. It is comprehensible only by the interchange of substances: silver spurs, oily gears, jeweled signals, iron tools, shafts and pipes; their leather torsos, their bodies bound – corseted in silver chains, marked by buttons and buckles; all narrowing parts tied, tightened, tense – as voluptuously indented, shaped, and decorated as their motorcycles are. Follow leather the length of the leg, leather sheating the foot – the heavy heel reaches the pedal. Image: man and machine as unified, ominous force.) (Schneemann, 1964: 277)

Como se tem vindo a expor, o fascínio sensual da máquina potente, polida e lubrificada é associado ao corpo masculino, segundo um arquétipo de iniciação erótica conotado com objectos fálicos e que mergulha nos rituais sexuais de antigas culturas do Médio Oriente (Emesa, Capadócia, Babilónia). Recorde-se o que Antonin Artaud diz a este respeito em *Heliogabalo ou o Anarquista Coroado*: "Os reis de Emesa, esses reizinhos-mulheres que queriam ser à uma homens e mulheres – como o Megabyso do templo de Efeso que, prende a verga para sacrificar como mulher, e que se converte na pedra reclinada do sacrifício ante a qual se imola de pé – há muito tinham posto a sua liberdade nas mãos de Roma." (Artaud, 18: 1982)

Os aspectos místicos e artísticos de *Scorpio*... interligam-se com as teorias e as práticas do mago Aleister Crowley no respeitante aos ritos iniciáticos sexuais, ele próprio iniciado no Tantrismo, misturando os princípios alquímicos de transmutação do feminino para o masculino e vice versa, como explica nos seus escritos teóricos e que tentou comprovar na prática, na Abadia de Telema, na Sicília. Anger, auto-proclamado discípulo de Crowley, utiliza os mesmos princípios de transmutação para transferir a carga libidinal do masculino para a máquina e o contrário: "...l'art d'Aleister Crowley, où se mêlent de façon indissociable ses écrits et ses méfaits, ses rituels comme ses poèmes ou ses imaginations et ses recherches sexuelles." (Assayas, 1999: 41) A transmutação simbólica era feita através de rituais de evocação mágica e os seus acólitos maquilhavam-se, vestiam-se e actuavam de forma a encarnarem cada personagem divinizada. As artes dramáticas e os rituais, em Telema, mergulhavam na tradição das antigas civilizações, uma autêntica catarse comunitária, de evocação sexual a forças energéticas transcendentais:

Dans le rituel magique de Crowley, tel qu'il l'a toujours mis en application mais plus particulièrement lors de l'épisode de la communauté de *Thélème* qu'il avait fondée à Cefalù en Sicile au début des années vingt, les disciples adoptent par des costumes, des maquillages, le déguisement d'une divinité. Ils vont l'incarner, exprimant ce qu'ils portent intimement en eux de sa nature, et la magie, l'énergie commune, naît de la rencontre, de l'alchimie de ces pouvoirs spécifiques ainsi isolés, ainsi libérés, confrontés les uns aux autres... (Assayas, 1999: 43)

Tanto os jovens rebeldes das décadas do pós-guerra como os de hoje "pressentem" essa mesma energia sexual e emocional a partir da posse da máquina e ao optarem por determinados comportamentos e roupas. Os publicitários também têm vindo a explorar as mesmas obscuras ligações do subconsciente e as motivações de apropriação de objectos mecânicos, como carros e motos, ao serviço do consumo de massas, ao fazerem associações psicológicas objecto de desejo/sexo. Nas subculturas juvenis, os adolescentes, de forma empírica, "incorporam" os seus "semi-deuses" ou "modelos" de comportamento, segundo o jargão da psicologia, eles imitam quem adoram.

Todavia, o mito do *outlaw biker* foi também alimentado pelos *media* – jornais, revistas, música popular *rock* e, sobretudo pelo cinema. Associado ao mito surgiram os estereótipos do motociclista feio, porco e mau. Será pertinente analisar a partir do ponto de vista histórico e sociológico a vertente de um mito emergente. Segundo Roland Barthes, o mito é uma apropriação de algo – objecto, pessoas, fenómenos da natureza etc. – pela sociedade. O mito passa do silêncio para o mundo visual e a sua apropriação transforma-se, pouco a pouco, em utilização comum. Ainda segundo ele, nem todos os objectos são a "presa" do discurso mítico durante muito tempo, por vezes desaparecem enquanto outros objectos tomam o seu lugar e ficam quase eternizados durante muito tempo. Os mitos são fundamentados historicamente, "for myth is a type of speech chosen by history: it cannot possibly evolve from the 'nature' of things." (Barthes, 2000:110)

As tipologias do discurso mítico podem catalogar-se por orais, escritas ou pictóricas; as últimas têm maior impacto e transformam-se, ao longo do século, numa nova escrita, as quais imortalizaram alguns ícones da cultura popular cinematográfica americana – James Dean, Marilyn Monroe, etc. E os *media*, com todos os seus recursos tecnológicos, através de características semiológicas inerentes ao seu discurso, providenciaram o culto de novos mitos como o do "motociclista renegado". Contudo, para aumentar a confusão, os *media* também

proporcionaram muitos estereótipos ao público em relação aos *Hell's Angels* e outras subculturas, designadamente as de origem negra ou latina. Porém, que de outra forma, senão através do estereótipo, poderiam as sociedades pós-modernas compreender os novos fenómenos sociais? Desde o momento em que *mass media* e estudos da Cultura Popular têm estado entrelaçados, o estereótipo ganhou alguma notoriedade no respeitante à arrumação de diferentes tipos de grupos culturais. Mas a visão clássica do estereótipo serviu de alerta aos preconceitos que daí poderiam advir e ao simplismo de ideias que poderia permanecer no cidadão comum, perante a complexidade do ser humano. Em suma, e neste contexto, o estereótipo é um mal menor:

In discussing stereotyping, what Lippmann identified was one of the abiding problems of modernity. This involves the various ways in which the need for sound, reliable knowledge of the complexities of the modern world is compromised by the reliance of public knowledge on inadequate and manipulated media representations. (Pickering, 2001: 18)

A natureza do mito dos *H.A.* e de outros grupos provém sobretudo das representações discursivas semelhantes em filmes, livros, revistas e jornais. Para que o público compreenda um novo fenómeno até ser transformado em mito, ele tem de estar familiarizado com códigos, ou signos escritos e visuais, que definam com clareza que tipo de fenómeno é aquele, mesmo que muitas vezes se caia no estereótipo. "Not coincidentally, those other sources may also include previous news reports or such ubiquitous texts as Hunter Thompson's *Hell's Angels*, a brace of unlikely yet popular 'B' movies, and the time-worn details of riots and rape allegations." (Fuflsang, 1997: 1)

A partir dos anos sessenta, os *media* americanos, sobretudo o cinema, descobriram e aproveitaram o filão do *outlaw biker* para aumentar o volume de rendimentos. Contudo, a maioria dos argumentistas e produtores, não fizeram um levantamento sério de informação objectiva sobre o novo fenómeno, o que provocou no público uma certa confusão entre lugares comuns e mitos. Para o bem e para o mal, o mito do motociclista transgressor e da motocicleta potente e extravagante ficou registado na memória colectiva. Contudo, não se pode falar apenas dos *media* como únicos criadores do mito motociclista. Os próprios motociclistas transgressores, e em particular os *H.A.* foram os seus maiores publicitários expondo a sua imagem excêntrica, a sua iconografia virulenta e as suas acções desviantes.

O emblema actual dos *Hell's Angels* é uma caveira com asas, criado pelo artista plástico suíço HR GIGER ARh +, " My fascination with the Hell's Angels went back some twenty years, as testified by an ink drawing from 1967, and so I was delighted to meet Hell's Angels president Black." (Giger,1992:86) Além do estilizado mas assustador emblema, os *H.A* complementaram a sua imagem física com acessórios polémicos e expressões visuais de cariz feroz – expressões animais, palavrões à mistura, roupa malcheirosa e complementos capilares hirsutos – que tanto repugnaram o americano médio dos anos sessenta e setenta do século XX. Embora o emblema gravado num pedaço de pano cosido à jaqueta sem mangas seja o denominador comum dos *H.A.*, cada um deles tem acessórios diferenciados dos outros. Alguns *H.A.* gostam de misturar insígnias nazis como a suástica ou capacetes, e símbolos esotéricos como números e pentagramas, ou palavras ameaçadoras ou patéticas, oferecendo uma imagem mais terrífica de forma a serem temidos.

No outlaw whose normal, day-to-day appearance is enough to disrupt traffic will appear on a run with his beard dyed green or bright red, his eyes hidden behind orange goggles, and a brass ring in his nose. Others wear capes and Apache headbands, or oversize sunglasses and peaked Prussian helmets. Earrings, Wehrmacht headgear and German Iron crosses are virtually part of the uniforms – like the grease – caked Levis, the sleeveless vests and all those fine tattoos: "Mother", "Doll", "Hitler", "Jack the Ripper" ... (Thompson, 1967: 134)

A imagem de marca visual dos *H.A.*, no final dos cinquenta, era muito parecida com a dos adeptos do circuito sado-masoquista homossexual – correntes, tatuagens e anéis com escorpiões e caveiras, algemas, cabedal e ganga azul. Anger aproveitou essa imagem poderosa de ambas as facções e acrescentou ingredientes ocultistas como sejam as representações das cartas de Tarot - a "Morte", a corda de laço corredio pendurada do tecto, alusão directa ao "Enforcado" e ao "Puck", entidade sobrenatural – pequeno demónio - entre o "Diabo" e o "Louco", na figura do actor Mickey Rooney quando criança, no filme *Midsummer Night's Dream*¹⁰.

Skeletons and skulls proliferate in the biker's iconography, underlining their flirtation with Thanatos. (...) Anger uses the pre-existing iconography of the

¹⁰ *A Midsummer Night's Dream*: filme de Max Reinhardt, 1936, estúdios de Hollywood.

Hell's Angels' image and extends its already occult associations by developing and activating them. (...) The emblem of the scorpion features both within the diegesis and in flash-frame superimposition. Scorpio owns a patch embroidered with the arachnid. He also kisses his scorpion talisman before he leaves for the party to ensure success. (Hunter, 2001: 77-79)

Como se tem vindo a tentar explicar neste capítulo, ao longo da sua história, de 1947 até ao presente, os *H.A.* e outros clubes motorizados marginais têm mantido viva a mitologia de renegados da sociedade nas suas mais variadas expressões. Na década de cinquenta, o mesmo clube continuou como *gang* semi apagado, com algumas notícias escassas nos jornais acerca das suas incursões em pequenas cidades americanas, visual de ganga azul, cabedal, cabelos bem curtos e as *Harleys*.

A partir dos anos sessenta até quase 1979, a sua notoriedade cresceu devido à maior empolgação dos seus actos degradantes, pelos *media*. Mas foram os próprios *H.A.* os maiores promotores da sua violência e degradação. A sua aparência física espalhafatosa e suja – jaquetas de ganga azul com as mangas cortadas e o emblema cosido nas costas, calças engorduradas, cabelo e barbas oleosas, símbolos Nazis, nacionalistas ou conotados com a morte, ausência de banho, comportamentos promíscuos e degradantes, opostos à norma *mainstream* e a outras subculturas politizadas, e enormes desfiles de motos, foram a sua promoção visível.

A partir da década de oitenta até ao presente, os *H.A.* decidiram, como estratégia de sobrevivência, manter maior secretismo nas suas actividades ilegais, fugir dos *media*, muitos deles "exilaram-se" nos países escandinavos, o que tem vindo a preocupar as autoridades locais. A "velha guarda" dos *H.A.*, como "Sonny" Barger, continua agarrada ao ideal de *outlaw biker*, às suas *Harleys* e à sujidade acumulada. Mais perigosa é a nova geração de *H.A.* com ligações aos movimentos neo-Nazis e a seitas satânicas, que se escondem dos *media* e da opinião pública. Ostentam as suas *colours*¹¹ e as motos em encontros pouco publicitados e esporádicos. No dia a dia agem e vestem-se como prosaicos cidadãos em qualquer país do mundo, mesmo em Portugal. No entretanto histórico, os *media* tiveram outros fenómenos culturais e sociais para analisarem e descreverem

A poesia inicial da deambulação e camaradagem masculina de uns quantos apreciadores de velocidade e motocicletas individualizadas perdeu-se entre mitos de Cultura Popular,

¹¹ *Colours*: uma espécie de divisa com determinada cor e que distingue subgrupos dentro do mesmo gang motorizado.

registos filmicos, mais ou menos romantizados e, na vida real, perante rusgas, prisões e processos judiciais. As modernas tecnologias, como os computadores e a *Internet*, vieram sofisticar e ampliar a rede internacional de narcotráfico, prostituição e venda ilegal de armas. A polícia vê-se, deste modo, confrontada com a camuflada actuação delinquente dos *H.A.* de agora, e tenta, com os mesmos meios disponíveis, lutar contra o crime: "Once the epitome of the helter-skelter ethic of life on the lam, authorities say, the Angels of late have embraced business-school techniques to run their operations, using computers to manage financial matters and imposing accountability on drug deals." (Time Magazine, 1995: 28). De acordo com o relatório do *Criminal Intelligence Service Canada*, "Across the country, there have been a number of incidents of intimidation by OMGs (Outlaw Motorcycle Gangs) such as violence continues in Québec between the Hell's Angels and Bandidos over the protection and expansion of drug trafficking networks." (Web, 2003)

Relativamente à iconografia e comportamentos dos *H.A.*, das décadas de sessenta e setenta, é pertinente referir a psique dos mesmos; porque é que eles gostavam de símbolos macabros e fascistas, porque é que não se lavavam, porque é que tratavam mal as mulheres, ou ainda, porque é que questionavam através de acções violentas e das suas deambulações motorizadas o *status quo* da sociedade *mainstream*. De acordo com as fontes disponíveis (autobiografias, notícias de jornais e estudos sociológicos) a filosofia de vida dos *H.A.* consistia em fazer o que lhes apetecesse, sem sentimentos de culpa, nem resquícios de ética, interessando-lhes mesmo provocar a repulsa nos cidadãos cumpridores da lei (*the squares*). Desta forma, os seus comportamentos eram imprevisíveis e muitas vezes originavam incidentes graves em bares ou em cidades.

Nas décadas apontadas emergiu um problema de dimensão nacional – o uso de drogas leves e pesadas. Tanto a subcultura dos *outlaw bikers*, como as contraculturas da época, os *hippies*, movimentos de emancipação sexual, cultural ou racial, como os *Black Panthers*, utilizavam substâncias psicotrópicas. Estas substâncias ampliaram a violência típica dos motociclistas transgressores. Porém, desde os anos cinquenta até ao presente, o grande elo de ligação entre os *H.A.* continua a ser o culto prestado às motocicletas. Sem este meio de locomoção prático mas fetichista, um *Angel* não pode "expandir-se fisicamente", ou seja, ser um membro da tribo que se desloca em bando, em irmandade. O factor grupo sustenta a violência inerente a cada um dos indivíduos, à semelhança de outros grupos juvenis, como os *skinheads* brancos ou os *gangs* de negros ou de porto-riquenhos.

No final dos anos cinquenta, princípios de sessenta, a esmagadora maioria dos *H.A.* era quase iletrada, parecia amoral, drogava-se e bebia em excesso. Todos estes factores acumulados potenciavam a agressividade e os comportamentos desviantes. Eles não queriam pertencer ao *mainstream*, escarnecendo deste, mas também não gostavam das outras subculturas, embora, por interesses comuns (drogas, dinheiro e troca de raparigas) se tenham interligado, primeiro com alguns *beatnicks* e depois com *hippies*.

Os *H.A.* eram igualmente racistas, machistas e ultranacionalistas. No episódio do Canal História intitulado *Hell's Angels* é mostrada uma contra-manifestação dos *H.A.* em relação a uma manifestação pacifista contra a guerra do Vietnam. O desfile de *H.A.* nas suas motos ostentando enormes bandeiras americanas, proferindo injúrias aos pacifistas, parece suportar um paradoxo na sua filosofia de vida – vivem à margem da América mas veneram-na à semelhança dos fascistas nacionalistas. Muitos *H.A.* foram de bom grado para o Vietnam e "Sonny" Barger escreveu na sua autobiografia um capítulo inteiro a enaltecer as virtudes daqueles soldados, "But after we busted up a few college guys' heads, everybody figured out pretty quick that we were standing up for the men who fought and died in Vietnam, and not for the students in bell-bottoms and hippie beads." (Barger, 2002: 200)

"Sonny" Barger continua a ser o carismático líder, mas com a idade, as sucessivas prisões e a doença ficou mais calmo. Porém, ficou registado, para sempre, o seu comentário agressivo e arrogante sobre a morte de um espectador do concerto *rock* em Altamont, o seu desprezo por Mick Jagger e pelos *Rolling Stones* e a vital importância da sua moto acima do direito à vida, no filme documentário *Gimme Shelter* (concerto dos Rolling Stones, Altamont, 1969). Barger e outros *outlaw bikers* estiveram ao longo da década de sessenta ligados a grupos de *rock*, aconselhamento e figuração de filmes, segurança de concertos a troco de cervejas e de drogas, ao mesmo tempo que deambulavam pela América profunda e patenteavam comportamentos desviantes. Independentemente do carácter transgressor e delinquente do carismático "Sonny" Barger e do seu grupo, há cerca de um ano, ele foi homenageado pelos correios norte-americanos através de um selo, no qual se vê o seu rosto quando jovem.

Mas será que toda a transgressão à norma do "Sistema" é delinquente? Convém destrinçar os diferentes tipos de comportamentos transgressores e as subculturas juvenis pós-guerra que os acompanharam. Podem-se englobar na transgressão género delinquente as subculturas juvenis dos *zoot-suits*, *rockers*, *outlaw-bikers*, *teddy-boys*, *skinheads*, *rappers* e *mods*, entre outros. Quanto às subculturas *beat*, *provo*, *hippy* e *punk*, estas podem ser

englobadas na transgressão contestatária contra o *mainstream* e foram designadas por alguns teóricos como contraculturas. A análise destas subculturas e contraculturas baseia-se na análise cultural e social de todas elas. Assim, os primeiros caracterizaram-se por actos agressivos, sem alvos políticos ou sociais definidos, vandalismo, raiva mal canalizada e exteriorização de imagem com um código visual de quase uniformização da roupa e acessórios.

O filme *Laranja Mecânica* retratou através da ficção esta tipologia de transgressores: “Na maior parte dos casos, é o resultado do abismo entre as propostas formais da sociedade e suas autorizações concretas. Nos jovens, este desequilíbrio se traduz num mal-estar que se exprime no ataque a objectos que simbolizam a sociedade.” (Carandell, 1979:198). As subculturas juvenis não eram muito politizadas, nem muito cultas, não contribuíram de forma positiva para a reflexão sobre a hipocrisia e decadência do *mainstream*, não apresentaram propostas de mudança, optaram pela alienação consumista e, em certos casos pela violência. Embora necessárias como diálogo dialéctico com o mundo social circundante, algumas destas subculturas foram facilmente manobradas pelos grupos políticos de extrema-direita. E o tempo histórico encarregou-se de o confirmar.

A primeira resposta dos jovens face à sociedade de consumo e pós-industrial assumiu um carácter visceral e inconsciente – inconsciente por carecer de uma doutrina – que em parte aceitava apaixonadamente a sociedade estabelecida e em parte a rejeitava por não conseguir integrar-se nela. (...) Um sector desta juventude, atraído pela nova música excitante, pela velocidade das motocicletas e pelas novas modas, desejou ter aqui e agora esse “paraíso prometido.” (...) mas sentindo que a sociedade não estava disposta a modificar... estes jovens transformaram o entusiasmo em violência. (*Ibidem*, 1979: 108)

As contraculturas caracterizaram-se por uma consciência fortemente politizada, ideologias de esquerda - socialismo, comunismo e anarquismo – acções de rua, esclarecimento político, social e cultural, deram ênfase à criação artística como veículo libertário, apresentaram propostas de vida alternativa ao *mainstream*, dedicaram-se às grandes causas como a luta contra o racismo, a pobreza e o investimento na espiritualidade dos povos, etc. No entretanto histórico essa contestação diluiu-se no tempo e o contestatário de outrora é hoje um cidadão do *mainstream*; alguns pertencem, inclusive, aos *lobbies* políticos e financeiros mundiais.

Nas décadas de quarenta a sessenta surgiram muitos ensaios e teorias expondo possíveis causas dos comportamentos transgressores. Ficaram célebres, entre outros, o ensaio *Rebel Without a Cause*, de Robert M. Lindner (1944) e o livro *Outsiders*, de Howard S. Becker (1966). Além de estudarem a sociopatologia do ponto de vista clínico e sociológico, estes títulos foram aproveitados para títulos de futuros filmes com o tema da transgressão juvenil. Nunca foi fácil explicar completamente se o fenómeno do *outlaw biker* tem causas psicopatológicas, sociológicas, se o fenómeno foi demasiado empolado pelos *media* ou se é uma mistura de todos estes factores. O jornalista Hunter Thompson, que viveu cerca de um ano com *H.A.*, ao longo do seu livro prefere descrever o seu *modus vivendi* do que teorizar e oferece curiosos comentários vindos de *H.A.* que parecem contradizer a psicopatologia do transgressor típico:

Man, when you were fifteen or thirteen years old did you ever think you'd end up as a Hell's Angel?... Christ, I got out of the Army and came back to Richmond, started ridin' a bike around, wearing my chinos and clean sports shirts, even a crash helmet. ...And then I met you guys, I started getti' grubbier and grubbier, dirtier and dirtier, I couldn't believe it...Then I lost my job, started spending all my time either going on a run or gettin' ready for one - Christ, I can't still believe it. – *Fat D., a Richmond Hell's Angel* (Thompson, 1966: 129)

O espírito de tribo nómada está subjacente aos *H.A.* e os seus principais interesses eram, inicialmente, cuidar das suas motos e deambular livremente pelas estradas americanas. A primeira marca de transgressão reside, talvez, no seu nomadismo (marca do primitivo, das hordas bárbaras, contrárias à civilização), oposto aos valores sedentários *mainstream* – casa, carro, família e conformismo (marcas da civilização ocidental). A segunda marca de desvio está ligada às formas pouco ortodoxas de arranjar dinheiro para a gasolina, comida, bebida e possíveis despesas com as *old ladies*¹² e respectivos filhos, que variavam entre trabalhos de mecânica para terceiros, algum dinheiro da família e posteriormente, negócios de estupefacientes e prostituição. A sexualidade promíscua dos *H. A.*, a forma como encaram as mulheres e o visual assustador são outras marcas transgressoras: " 'When you walk into a place where people can see you, you want to look repulsive and repugnant as possible,' said

¹² *Old ladies*: as esposas ou companheiras legítimas ao contrário das "mamas" que eram escravas sexuais de todos os membros masculinos do grupo.

one.' We are complete social outcasts – outsiders against society. And that's the way we want to be.'" (*Ibidem*, 1966: 134)

As regras sociais *mainstream* regem comportamentos e situações de forma maníqueista, definindo o "certo" e o "errado" de acordo com a tradição judaico-cristã e com a ética greco-romana. A América puritana regia-se e rege-se a partir desta forma de pensamento, ao contrário de alguns grupos transgressores, cujos padrões de vida se assemelham aos bandos de povos nômadas e pagãos da antiga Ásia central, como os mongóis, os tártaros ou os hunos, vivendo em comunidades. Ao contrário do estereótipo *mainstream* que vê nos *H.A.* e outras subculturas e/ou contraculturas grupos de selvagens sem lei, os *Angels* obedecem às suas próprias leis definidas em grupo e observadas por chefes ou líderes, têm famílias e têm referências de cultura popular, de religião protestante e obedecem ao que entendem por Pátria, conforme foi observado por Thompson, de acordo com o que atrás foi explicitado.

Segundo o lugar comum *mainstream*, quando alguém infringe as leis preconizadas por altas instâncias como Tribunais, Assembleias e outras, obedecidas pela maioria, esse alguém passa a ser um *outsider* - um transgressor ou marginal. Porém, como Becker observa, essa pessoa rotulada de marginal pode ter uma perspectiva oposta e, embora não queira obedecer às regras impostas à maioria, pode apenas obedecer às regras do seu próprio grupo, porque estas servem os seus propósitos como indivíduo autónomo e livre. O dito transgressor pode até perspectivar o *mainstream* como uma norma que tem pressupostos decadentes e no qual não está interessado.

Alguns teóricos pretenderam elevar qualquer fenómeno fora da norma a um nível clínico que Thomas Sease expõe como exagerado e mítico: "Homosexuality is illness because heterosexuality is the social norm. Divorce is illness because it signals failure of marriage. Crime, art, undesired political leadership (...) have been said to be signs of mental illness." (Sease, 1961: 44-45)

Becker procurou uma definição completa de "transgressão" considerando primeiro as definições científicas – estatística, patológica e falha individual no cumprimento das regras de uma sociedade também ela doente. Segundo ele a transgressão é algo criado pela sociedade; esta faz leis que se forem infringidas produzem comportamentos transgressores e rotula os transgressores como "marginais." "From this point of view, deviance is *not* a quality of the act the person commits, but rather a consequence of the application by others of rules and sanctions to an 'offender'." (Becker, 1966: 9)

A posição de Becker parece ser magnânima em relação às tipologias de transgressão pois, em princípio, existe uma quase hierarquia de transgressões, por exemplo, roubar será menos grave do que matar. Porém, Becker elaborou as suas teorias dentro de uma perspectiva histórica e sociológica referente à delinquência juvenil em ascensão a partir da década de cinquenta e que evoluiu bastante até ao tempo presente. Relevante parece ser o seu ponto de vista, a partir de estudos, em relação aos grupos sociais transgressores. Há um padrão de comportamentos desviantes que são punidos com mais severidade nas classes sociais desfavorecidas ou em grupos étnicos há muito tempo julgados pelo *mainstream* branco, de forma preconceituosa – latinos, asiáticos e africanos-americanos.

Studies of juvenile delinquency make the point clearly. Boys from middle-class areas do not get as far in the legal process when they are apprehended as the boys from slum areas. The middle-class boy is less likely, when picked up by the police, to be taken to the station, less likely when taken to the station to be booked, and it is extremely unlikely that he will be convicted and sentenced. (*Ibidem*, 1966: 12-13)

Robert Lindner deu importância ao meio envolvente dos jovens como um dos factores importantes na transgressão juvenil. Segundo esta concepção uma criança em crescimento numa urbe pobre e populosa teria mais hipóteses de desenvolver comportamentos desviantes e, mesmo psicopatológicos do que uma criança de meio social, cultural superior. Lindner afirmava que os comportamentos desviantes de um certo número de adolescentes eram, por vezes, a génese dos *gangs*, que por sua vez, personificavam grupos de carácter fascista em estado embrionário.

Quando os teóricos estudam os comportamentos dos jovens delinquentes, a partir de estatísticas, há de facto uma regra comum – muitos dos jovens provêm de meios sociais, culturais, económicos, de subúrbios degradados ou de famílias disfuncionais: "Concentration in cities coincident with the disappearance of frontiers – both physical and psychological – is the responsible social factor in the genesis of the psychopathic pattern. Behaviorally regarded, the psychopath's performance is of the frontier type." (Lindner, 1944: 14)

Como todas as regras têm excepções, a delinquência juvenil nas classes sociais médias e altas aumentou a partir dos anos sessenta, sobretudo devido à compra e consumo de estupefacientes, problema este ainda latente no século XXI. A insatisfação, a falta de

objectivos na vida, porque desde crianças foram habituados a ter tudo o que desejavam, a ausência de uma família que lhes desse carinho e apoio, a ingestão de drogas e o desejo de imitarem os seus ícones rebeldes foram as principais razões de transgressão dos jovens mais ricos.

Relativamente à transgressão dos *outlaw bikers*, em particular dos *H.A.*, Thompson, em contrapartida, mergulha no fenómeno sociológico descrevendo uma possível árvore genealógica do *poor American white trash*. Ele analisa as origens sociais e as movimentações geográficas dos antepassados dos progenitores destes grupos motorizados e apoia a sua análise, de cariz jornalístico, no célebre livro de Nelson Algren, *A Walk on the Wild Side*. Durante os anos trinta, correspondentes à Grande Depressão, assistiu-se a migrações de americanos pobres provenientes das montanhas e do estado do Texas, rumo à Califórnia, considerado *The Golden State*. Thompson cita uma canção de Woodie Guthrie, *Do-Re-Mi*, sobre o sonho, destes brancos deserdados da sociedade americana, de encontrar trabalho e começar uma nova vida. Esses americanos tinham designações consoante a sua origem geográfica: *Okies*, *Arkies* e *hillbillies*.

Uma vez chegados à Califórnia o sonho deu lugar ao desânimo quando viram que eram explorados ou ficavam longos períodos desempregados e à mercê de angariadores sem escrúpulos. A difícil inserção profissional foi o tema de Steinbeck, *As Vinhas da Ira*, e posteriormente do realizador John Ford, no filme dos anos quarenta, com o mesmo título. Muitos desses milhares de brancos pobres conseguiram melhorar pouco a pouco a sua vida enquanto outros não conseguiram superar os problemas.

Algren's book opens with one of the best historical descriptions of American white trash ever written. He traces the Linkhorn ancestry back to the first wave of bonded servants to arrive on those shores. These were the drags of society from all over the British Isles – bums, misfits, criminals, debtors, social bankrupts of every type and description (...) The unclaimed land was west, across the Alleghenies. So they drifted into the new states – Kentucky and Tennessee; their sons drifted on to Missouri, Arkansas and Oklahoma. (Thompson, 1966:181-182)

Segundo Algren, apoiado em fontes históricas, *hillbillies* e outros grupos sempre foram conotados com a preguiça, a extrema pobreza, a consanguinidade e a violência. O nome pejorativo de *rednecks* está a eles associado e são considerados "pacóvios" e "brutos" pelo *mainstream*. Têm sido assunto de chacota em séries televisivas como *The Beverly Hillbillies*,

em *sketches* da série *Mad TV*, de desenhos animados e de bandas desenhadas como *Lil' Abner*, apresentada em *Scorpio Rising*. Perante as variadas hipóteses da origem transgressora dos *H.A.*, nenhuma pode ser excluída, pois todas parecem consolidar a singularidade do grupo motociclista delinquente e o mito das motos, enquadrados na iconografia popular americana, e ainda, como auto-proclamados patriotas.

Atente-se no exemplo de Raymond Dwyer, um dos *H.A.* de Oakland, que enfrentava, em 2002, uma pena de cerca de 130 anos por homicídio de um elemento de outro grupo (*Pagans*) e por posse de armas ilegais. Os tribunais decidiram anular a acusação de homicídio pois consideraram que este havia sido um acto de defesa pessoal. Como foi perdoado, Dwyer, num acesso patriótico, declarou por escrito o seguinte: “God bless the United States of America and God bless the Hell’s Angels Motorcycle Club.”

Apesar de toda a sua violência ao longo de décadas, dos sucessivos escândalos noticiados nos jornais e da quantidade de membros presos, o grupo recusa ser designado por *gang*. Os *H. A.* auto-rotulam-se de *HAMC – Hell’s Angels Motorcycle Club*: “The Hell’s Angels like to compare themselves to other fraternal organizations such as the Elks and the Rotary Club. They say they’re just a group of men who happen to share an interest in motorcycles.” (Garbarino, 2003:60). No tempo presente e apesar de muitas contingências, os *H. A.* preferem o secretismo e são cada vez mais cuidadosos na escolha de um novo membro.

No próximo capítulo, será analisado o fenómeno do anti-herói jovem, sensual, amante da velocidade e da violência, em luta consigo mesmo e com o *mainstream*, no contexto de Hollywood, e como Anger o explicita em *Scorpio Rising*.

2. A indústria cinematográfica de Hollywood e o culto do "jovem rebelde"

Kenneth Anger foi, desde muito novo, um estudioso da mítica Hollywood e das suas idiossincrasias. Em *Scorpio Rising* existem variadas referências cinematográficas de Hollywood ligadas às culturas juvenis do pós-Segunda Guerra Mundial (sobretudo, o tema dos motociclistas rebeldes), ícones do cinema americano *mainstream*, Gary Cooper, de série "B," Bela Lugosi e de *exploitation/teen rebel*, Marlon Brando e James Dean. Estas referências da Cultura Popular e juvenil americanas interligam-se com técnicas cinematográficas sofisticadas de colagem e montagem (Eisenstein) e conceitos místicos/simbólicos (Crowley), de cariz intelectual e artístico.

Scorpio Rising's immersion in popular culture contrasts with the high cultural concerns and imagery of Anger's previous work. One reason for such a shift, as I have already suggested, is the extraordinary development of mass culture at the time when Anger made his film. *Scorpio Rising* appeared in a phase of American history characterized by the expansion of the electronic mass media and by an economic boom that increased consumer purchasing power across all social strata. (Suárez, 1996: 160)

A indústria cinematográfica americana começou em Hollywood, Los Angeles, a partir de 1907/1908 de acordo com registos históricos, e pouco a pouco foi adquirindo uma aura mágica, sem na altura ninguém compreender bem o porquê deste estranho carisma. Todavia, Hollywood ficou para sempre registado na memória colectiva como Meca do cinema e ponto de confluência de artistas, candidatos a estrelas, escritores, produtores e dinheiro. Por outro lado, ficou também como *cliché* de escândalos, de pessoas perdidas nos meandros de álcool, sexo, drogas, falhanços e outras vicissitudes estudadas por académicos, historiadores e por Anger, através dos livros de sua autoria, *Hollywood Babylon I e II*, uma visão *camp* das estrelas de cinema, das suas vidas pouco ortodoxas, do artifício cénico e da máquina industrial de entretenimento:

From 1908 onwards small film companies began to cluster around Hollywood, though only one, the Nestor Film Company, actually chose a location within Hollywood. However, the name magically won through as being synonymous

with movie-making and before long adjacent districts were seeking to share in the magic. (...) It has commonly been described as a state of mind, and it exists wherever people connected with the movies live and work. (Kanin, 6: 1988)

As condições climáticas do local e, no início, a possibilidade de fuga aos impostos, a obrigação de se manterem durante todo o ano no local de trabalho (que obrigou todos os intervenientes a fixarem-se em Hollywood, com o seu cortejo animado de *stars* e *starlettes*, carros dispendiosos, luxo e festas), elevaram esse novo fenómeno à condição de mito popular glamorizado através de ostentação e cobertura diária dos *media*. Se por um lado Hollywood foi um filão de oportunidades para alguns, por outro lado, os jornais e revistas não perderam tempo a desbravar o filão do sensacionalismo jornalístico em relação aos actores e atrizes.

As primeiras publicações sobre as estrelas de Hollywood surgem pouco depois do estabelecimento das companhias pioneiras na indústria. Assim que os primeiros filmes dos produtores Cecil B. De Mille, D. W. Griffith, Sam Goldwyn, Williams Ince e Jesse Lasky foram apresentados ao público, estes atraíram repórteres jornalísticos ansiosos por descobrir, não a qualidade do filme e dos actores, mas sim a cara mais bonita, as pernas mais bem feitas, as vistosas moradias dos actores e outros *faits-divers* de acordo com a alienação que a própria indústria de Hollywood havia criado – uma luxuriante linha de montagem de sonhos.

Hollywood a été moderne, ensuite, de deux façons, par l'extérieur et par l'intérieur. Par l'extérieur sous la forme de l'influence des arts plastiques – ou plutôt de leurs idées, de leurs dérivés recyclables – décors, jeux, effets de lumière «expressionnistes», cadrages venus de la photographie qui prenait alors son autonomie stylistique. Par l'intérieur, et là on entre dans une autre histoire, à travers l'apparition et l'affirmation d'une spécificité cinématographique: de son écriture propre. (Assayas, 1999: 25)

Anger, no seu filme, *Puce Moment*, de 1958, brinca com o fenómeno da *star* decadente e bela de Hollywood. A actriz do filme protagoniza o ritual de embelezamento da estrela de cinema através de imagens de *glamour* em planos detalhados do rosto da actriz (tão semelhante a Clara Bow ou Pola Negri!) e no final, o irónico estereótipo da estrela a passear os seus cães. A este propósito Anger comentou, "Puce Women was my love affair with mythological Hollywood. A straight, heterosexual love affair...with all the great goddesses of the silent screen" (Hutchinson, 41: 2004)

Anger nunca escondeu o misto de fascínio e visão crítica de Hollywood. Ele descreveu nos seus livros (e com muito humor negro!) o mito de Hollywood, desde os primórdios até às décadas de cinquenta e sessenta. O primeiro livro inclui nas primeiras páginas uma frase de Aleister Crowley, retirada do seu livro, *The book of Law*, "Every man and every woman is a star." Anger ilustra, desta forma, ideias paradoxais e leituras simbólicas. Do ponto de vista anatómico, o ser humano quando está de pé, com os braços afastados no ar e as pernas afastadas tem uma configuração de estrela, mas se utilizarmos o jargão de cinema, *movie star*, a referência é óbvia.

Numa perspectiva metafísica o ser humano é a metonímia da estrela que nasce, brilha e depois morre. Estas leituras prefiguram um sistema de correspondências herdadas da tradição simbolista, as quais não são aleatórias mas propositadas. Atente-se no Simbolismo francês, do século XIX, corrente estética à qual pertenciam o poeta Charles Baudelaire e o pintor Gustave Moreau. Vários autores como Roman Jakobson, Carel Rowe, Patrick Brennan e Olivier Assayas, que se têm debruçado sobre o estudo dos filmes de Anger, destacam a forte influência simbolista na obra do realizador ao nível da reutilização simbólica da metáfora e da metonímia, característica dos realizadores de vanguarda:

Anger's perfectionism, his attention to detail in all aspects of film production, encourages us to consider him as a film "artisan". (He even restores his own prints by hand, travelling to archives in Europe as well as throughout America in order to preserve his work.) Jack Smith's techniques of "sloppiness" (mouldiness, trash-art, anti-art) are totally excluded from Anger's aesthetic. Anger believes in the application of skill. His is a vision which, like Gustave Moreau's, has been achieved through the patient application of technique, and, like Moreau, he is sometimes over-ambitious. (...) The images in *Scorpio* or *Invocation* are carefully portrayed as symbolic representations of death. (Hunter, 2002: 12-13)

À semelhança da mítica e histórica civilização da Babilónia, Anger faz um paralelo com o nascimento, florescimento e queda da mesma e com o nascimento de Hollywood, através do filme de 1915, *Babylon*, de Griffith. A segunda é uma Babilónia *kitsch* de paredes falsas e ídolos de cartão – é o universo da ilusão, do faz de conta...Segundo a Bíblia, a cidade de Babilónia era terra pagã, lasciva, corrupta e adoradora de falsos deuses. Ela estava alheada da realidade metafísica e teológica da religião monoteísta judaica que acreditava num só Deus todo poderoso e inimigo das iniquidades dos habitantes da Babilónia. Levanta-se neste ponto

uma questão importante – o horror que a religiões monoteístas, reguladas por um sistema patriarcal, sempre sentiram relativamente aos ritos sexuais envolvidos nas práticas religiosas de povos da antiguidade, como os babilónicos ou os fenícios e a importância do sexo na indústria cinematográfica.

Segundo os povos hebraico, cristão e muçulmano, crentes em um só Deus invisível e regulador das emoções (regulação do consciente e do inconsciente) era impensável buscar no acto sexual a sublimação espiritual como catarse dos padecimentos do espírito. E, por serem geridos por homens, sistemas patriarcais, nunca aceitaram ou compreenderam o envolvimento de mulheres nas práticas religiosas, pois elas, segundo o sistema de crenças dos povos da Assíria, Babilónia ou Fenícia, representavam o princípio feminino do Cosmos em permanente luta com o princípio masculino, até à complementaridade.

Para os judeus, e mais tarde para cristãos e muçulmanos, a questão dos dois princípios ora opostos ora em equilíbrio, não se colocava. A crença dos judeus, como vem relatada no Velho Testamento incide apenas no princípio activo masculino de Deus e dá relevo à figura do primeiro homem na Terra, Adão. A mulher é considerada pecadora, fraca e depravada por natureza devido ao erro fatal da primeira mulher na Terra, Eva, que não só comeu da Árvore do Conhecimento (tabu), como ainda desobedeceu a Deus e levou Adão a pecar. A misoginia patriarcal dos judeus já antes tinha colocado no Inferno a figura feminina de Lilith, personagem dos filmes de Anger, *Inauguration of the Pleasure Dome* e de *Lucifer Rising*, a “verdadeira” primeira mulher de Adão. No sétimo segmento de *Scorpio Rising*, Anger mostra o candelabro hebraico (*menorah*) e o crucifixo cristão em oposição à atitude niilista de Scorpio, que prefere a libertação dos impulsos mais violentos do ser humano, em declarada atitude de rebelião luciferiana.

Autêntico modelo de rebeldia feminista *avant la lettre*, Lilith não aceitou Adão e não aceitou a lei de Deus que a subordinava ao homem – ela transgrediu em todos os sentidos, logo foi condenada por Deus e, doravante amaldiçoada por religiosos que tinham nojo do corpo feminino (coisa imperfeita e retirada de uma costela de Adão) e atirada para o longo exílio nos infernos. É a versão feminina de Lúcifer, o “Anjo da Luz”, belo e forte, que se atreveu a rebelar contra Deus. A este propósito Anger, em entrevista a Rebekah Wood, faz um paralelo entre Lúcifer e os juvenis transgressores:

“Lucifer – the cosmic villain – is a bright god: the fallen angel who got kicked out of Heaven for playing the stereo too loud – all the colours, all the play of

light, nothing to do with Satan. I realise I'm dealing with a subject many people find inflammatory. I hope so! I'm not making crowd-pleasers," says its director.

The devil has all the best tunes. Anger proves this time and time again. There's a lot of Blakean Evil in Anger's work. (Wood, 1992: 67)

A brecha da transgressão na norma *mainstream* é tão antiga quanto o ser humano e ficou registada no inconsciente colectivo através dos mitos religiosos e pagãos. Não cabe neste trabalho fazer um historial das variadas metamorfoses físicas de Satanás ou Lúcifer, ao longo de gerações e gerações, mas é importante destrinçar o conceito cristão e popular do demónio chifrudo, peludo, sempre em demanda das almas perdidas, oposto a um demónio correspondente ao Conhecimento e à Rebeldia relativamente a Deus.

Anger's view of Lucifer originates in Crowley and Gnosticism and rejects the Christian concept of the Devil. As well as being the rebel angel of the Aquarian age, he is also Puck, the spirit of mischief. Crowley's "Hymn To Lucifer" inspires *Lucifer Rising* (1970-81). Its last line "The Key of Joy is Disobedience" stresses human autonomy and freedom from repression. It also suggests the realisation of our godlike capacities, denied by Christianity. (Hunter, 2001: 54)

Griffith explorou no seu filme *Babylon*, talvez de forma inconsciente, a psique do ser humano que encontra na sexualidade um alívio ou alienação para os seus males espirituais ou frustrações. O filme, que envolve milhares de figurantes, sobretudo belas jovens que ambicionavam ser estrelas de cinema e que viram na sua participação o meio para uma carreira meteórica, inclui coreografias arrojadas e despojamento de roupas que iriam em breve provocar a fúria dos puritanos e desencadear o sistema de auto-censura que ficou denominado por "Código Hays." A partir deste ponto, aliado aos escândalos sexuais que se seguiram (Roscoe "Fatty" Arbuckle, os amantes de Clara Bow, etc.), ao esbanjamento de dinheiro nas grandes produções e, no dia a dia, à cobertura mediática, Hollywood passou a ser encarada como a nova Babilónia:

The shadow of Babylon had fallen over Hollywood, a serpent spell in code cuneiform; scandal was waiting, just out of Bill Bitzer's camera range. (...) When word reached them that nickelodeon crowds all over the country seemed to be flocking to see favorite movie performers known only as "Little Mary", "The

Biograph Boy" or "The Vitagraph Girl," the disdained actors, until then thought of as little more than hired help, suddenly acquired ticket-selling importance. The already-famous faces took on names and rapidly - rising salaries: the Star System – a decidedly mixed blessing – was born. For better or for worse, Hollywood would henceforth have to contend with that fatal chimera – the STAR. (Anger, 1981: 6-7)

Durante a década de vinte, as pequenas companhias de cinema foram aglutinadas em grandes produtoras como a Metro Pictures, Universal Pictures, Columbia, Twentieth Century Pictures e a United Artists (mais tarde, a RKO). Os anos vinte ficaram conhecidos como a Década de Ouro de Hollywood – grandes produções com elevados custos, estrelas com salários exorbitantes e um constante ambiente de festa, polvilhado de cocaína e sexo. Negócio, sonho e glamorização quase religiosa das estrelas passou a ser uma constante de Hollywood. Será pertinente analisar os termos iconográficos religiosos e/ou pagãos associados a Hollywood – a Meca do cinema, as recriações cénicas da Babilónia, do Antigo Egipto, da China, o culto idolátrico prestado às estrelas de cinema e o funeral de Rudolfo Valentino, com exéquias dignas de um faraó egípcio.

Persian, Moorish, Hindu, Aztec, Assyrian, (...) these fantastic edifices patterned after those of St.Peter's and powder rooms inspired by King Tut's tomb. (A number of the remaining ones have, in fact, been converted into churches.) The most famous, Grauman's Yheater – a pseudo-Mandarin palace erected on Hollywood Boulevard in 1927 – has remained a shrine of near Vatican significance by immortalizing in concrete the hand and footprints of America's greatest stars. (Rosenbaum, 1991: 17)

O público seguia com atenção e fervor as vidas dos ídolos, de forma inconsciente, uma hagiografia de estrelas – umas personificavam a candura e a beleza, outras o vício, outras a maternidade etc. Os *fans* recortavam, de jornais e revistas, as fotos das estrelas para as colar em álbuns ou colocar em molduras, compravam cromos e postais, como se fossem santinhos e pagelas, alegravam-se ou sofriam com as vicissitudes de Mary Pickford ou de Charlie Chaplin... No entanto, as constelações de estrelas de cinema eram mais semelhantes ao panteão greco-romano de deusas e deuses, ou aos ídolos de pedra e ouro dos Fenícios, do que às santas e santos da tradição cristã .

As estrelas de cinema, por serem meros seres humanos, estavam possuídas de paixões e ódios, à semelhança de Hera ou Poseidon, arquétipos do ciúme e da ira. Elas não tinham a capacidade de interceder pelos humanos (*fans!*) porque eram apenas actrizes e actores: "Films were Wonder Sanctuaries where millions worshipped (...) their Idols on the argentine altar on high – where huge disembodied countenances of awesome gods and adorable goddesses matched their marcelled, pastel profiles, while mouthing mute, blessedly inaudible nothings." (Anger, 1981: 6) Mas o espectador projectava-se, por semelhança ou defeito, nas estrelas de cinema. Conforme Anger demonstra nos seus livros, e como foi assinalado atrás, Hollywood tinha dois rostos idolátricos - nos bastidores, escândalos e vício, no ecrã, beleza cosmética e sonho.

Na década de trinta, o sistema industrial de produção e a idolatria das estrelas atingiu o apogeu em plena Depressão. O cinema, como via de cultura das massas, proporcionou a alienação na forma de entretenimento popular. A este facto juntou-se a chegada de refugiados da Europa à medida que os regimes totalitários fascistas, sobretudo o Nazismo, cresciam e perseguiram intelectuais judeus ou de esquerda. Os grandes estúdios como a *Warner Brothers* ou a *MGM* especializaram-se em determinadas temáticas – filmes de *gangsters*, comédias, musicais, filmes de terror, *film-noir*, *westerns* e épicos. À semelhança das fábricas, os filmes eram feitos em série e na maior parte das vezes os argumentos eram pobres e repetitivos, embora alguns grandes escritores tenham estado ao serviço das produtoras, como por exemplo Scott Fitzgerald ou Raymond Chandler.

O público não parecia importar-se com esse facto porque enquanto estavam na sala de cinema podiam esquecer o desemprego e a miséria. Com a falta de produtores endinheirados para custearem grandes produções (por exemplo, *Metropolis*, de Fritz Lang) Hollywood criou uma estratégia que abrangia séries de baixo custo orçamental e que agradavam ao público, as séries "A" e "B". Eram geralmente filmes dos géneros "ficção científica", "terror" e *film-noir* que alternavam com filmes mais sérios. Foi a apoteose dos cenários e roupagens *kitsch* que hoje em dia delíam os cinéfilos pela sua candura e pelo ríivel e inspiram jovens realizadores.

No período de 1940 a 1946, os estúdios de Hollywood tinham a satisfação de ver as receitas aumentarem com cerca de 95 milhões de americanos que semanalmente iam ao cinema. Durante a Segunda Guerra a indústria cinematográfica ajudou ao esforço de guerra com o envio de estrelas de cinema a vários pontos da Europa e Ásia para alegrarem as tropas; foram feitos filmes para exaltarem a coragem e determinação dos americanos face aos

fascistas; os estúdios da Disney fizeram desenhos animados nos quais os Nazis eram motivo de chacota e estes desenhos eram mostrados antes da exibição dos filmes, a par das notícias bélicas, entre outras colaborações. Porém, a partir de 1947 a atmosfera criativa, mais ou menos livre, no cinema sofreu um *volt-de-face* com o princípio das actividades da *House of Un-American Activities Committee* que visava a perseguição aos Comunistas, no que ficou conhecido por "caça às bruxas".

The period from 1941 to 1946 saw Hollywood enjoying its greatest profits thereto as 95 million Americans went to the cinema every week. The following year, however, the village was assailed by an unexpected gust of scrutiny from Washington. The Communist witch-hunts began in 1947 when the House Un-American Activities Committee (HUAC) chose Hollywood as its first high-profile target in its war against alleged subversion. (Kanin, 1988: 7)

A "caça às bruxas" durou até muito tarde, o que favoreceu a denúncia, a corrupção e guiões escritos sob pseudónimo para produtoras independentes, que não podiam pagar salários altos aos guionistas, como as grandes produtoras faziam. A este facto político sobreveio o decreto de 1948 (caso *The United States versus Paramount*) que proibia o monopólio da produção, distribuição e exibição dos filmes das grandes produtoras, exigindo que estas abdicassem de salas de cinema em vários pontos da América. Este rude golpe exigiu grandes cortes orçamentais que provocaram o quase colapso do cinema e o desemprego de muita gente. No entanto, para os produtores independentes, como Stanley Kramer, este clima foi benéfico. Durante todo o período de desenvolvimento e de retrocesso da indústria cinematográfica de Hollywood, a par do cinema *mainstream*, ou cinema para as massas, floresceu o cinema série "B" e os *exploitation movies* dos produtores independentes.

É importante referir estes géneros cinematográficos para a compreensão do fenómeno dos *teen rebels* e do cinema sobre o tema dos *outlaw bikers*, porque ao contrário do que muitos pensam, os *exploitation movies* são muito anteriores ao cinema dos anos cinquenta e debruçaram-se sempre sobre os fenómenos de transgressão, fossem estes de cariz sexual, de violência ou de drogas. Embora os *exploitation movies* fossem na sua maioria maus filmes, eles são a primeira forma de cinema independente alternativo a Hollywood. Assim, quando surgiu *The Wild One* e os seus sucedâneos *exploitation movies/ teen rebel*, como por exemplo, *Running Wild*, *The Motorcycle Gang* ou *Live Fast, Die Young*, já muitos filmes haviam falado sobre a juventude irrequieta e sobre as franjas delinquentes da sociedade.

Mamie Van Doren, uma jovem *sex bombshell*, transformou-se em ícone feminino rebelde através dos *exploitation movies* e ainda hoje é adorada pelos *fans* deste tipo de filmes, pois ela sempre simbolizou a beleza adolescente e rebelde num mundo de homens violentos e controladores. Os *exploitation movies* foram úteis para alguns jovens actores, como por exemplo, Jack Nicholson, que mais tarde conseguiu conciliar uma carreira de cinema *mainstream* em Hollywood e de cinema alternativo. A sua primeira actuação deu-se no filme de 1958, *Cry Baby Killer*, do realizador Jus Addis. O nome do realizador ou do filme pode ter-se perdido na noite dos tempos, mas o actor passou a ser um *ex-libris* dos filmes de temáticas motorizada e *hippy*: *Hell's Angels on Wheels*, *Easy Rider*, etc.

Os *exploitation movies* desde cedo atraíram muito público pobre porque, como foi dito atrás, estes versavam temáticas do dia a dia violento dos subúrbios e das grandes cidades, colavam-se a um género de literatura que ficou conhecida por *pulp fictions*, e os mesmos, descendiam dos *moving pictures*¹³ de início do século XX. O público mais culto e exigente, ou o público mais conservador, via nos *exploitation movies* e nos romances *pulp fiction* formas culturais inferiores e primitivas devido ao seu carácter transgressor, e a uma escrita despojada de artifícios artísticos. No meio de filmes mais arrojados e com alguma qualidade, filmes com, e, de Ida Lupino, ou o *film-noir*, existiam muitos de fraca qualidade e que repetiam sempre a receita "sexo-violência" até à estereotipação da mesma, enriquecendo os produtores.

Exploitation movies didn't begin in the 1950's with American International Pictures. They didn't even begin in the 1940s or 1930s. In actual fact, exploitation movies are almost as old as the moving picture itself. From the early days of the Edison kinetoscope (1894), and the variations that followed, through the development of the nickelodeans (1905), and the ensuing rapid rise of short films, and then longer features, exploitation movies have played a major role in the popularity and development of the motion picture business. (...) Soon, producers tried to outdo one another with sensational stories and pictures, and the first wave of exploitation films concentrated on human vices and failings – sex, drink, gambling, and so on. These early films were geared toward the lower-class working immigrants whose nickel or dime provided them with some period of escapism. (...).

¹³ *Moving pictures*: animação de vinhetas ou fotografias, no início histórias muito curtas e mais tarde, alongadas e mais complexas.

When the "scandal magazine" boom hit America in the mid-fifties, such publications rationalized their preoccupation with sex, drugs, vice, alcoholism, etc., by starting their disgust for such occurrences, and when the Supreme Court gave their landmark decision on pornography, stating that, to be declared obscene, the material must be totally without socially redeeming value, the explanatory preface was used in books, magazines, and films telling the viewer exactly what the redeeming social value of their work was. (Betrock, 1986: 2-3)

Durante os anos cinquenta e sessenta, os produtores repetiram a mesma receita lucrativa "sexo-violência" adaptando-a a um público jovem, hedonista e endinheirado que encontrava nos *drive-ins*, no *Rock'n'Roll* e na sua forma peculiar de vestir, o grande escape à vida aborrecida dos adultos. Hoje em dia, este período temporal pertence a uma determinada mitologia da cultura popular americana, que já foi estudada e cristalizou em filmes como *American Graffiti*, de George Lucas, *Cry Baby*, de John Waters ou *The Outsiders* e *Rumble Fish*, de Coppola.

Anger, o precursor destes três filmes, foi mais longe em *Scorpio Rising* porque não se limitou a fazer *pastiche* nostálgico ou a mostrar figuras estereotipadas dessas épocas. Ele analisou os fenómenos culturais e sociológicos da sua época como um observador interveniente; manipulou com precisão alquímica os ícones e o subconsciente colectivo através do *medium* plástico - o cinema. Pelo que é possível analisar a partir do *corpus* do trabalho, as diferenças *high culture/low culture* esbatem-se até à diluição. A representação dos ícones do cinema *teen rebel* (Brando e Dean) não é directa, mas feita através do subterfúgio visual no quarto de Scorpio – o ecrã da televisão mostra imagens de Brando em *The Wild One* e nas paredes do quarto existem fotos de Dean, exposto como *pinup*, subvertendo o conceito popular da *pinup* feminina.

O quarto parece simbolizar o santuário homoerótico de Scorpio e nele o protagonista se revê de forma narcisista nos seus heróis. Os seus ícones ficaram registados no inconsciente colectivo como arquétipos de beleza masculina e de transgressão. Foram também "modelos" de comportamentos desviantes dos jovens que os idolatraram. Como se pode ver, a identificação com determinados modelos é um processo juvenil normal, mas quando estes modelos representam contornos de delinquência, ou ideologias de extrema-direita/esquerda, essa identificação revela-se preocupante para as instituições políticas e/ou religiosas vigentes, neste caso particular, o sistema político americano.

No entanto, a singularidade do fenómeno "jovem rebelde" no cinema, no *rock'n'roll*, na moda e nos comportamentos centrou-se mais no seu aproveitamento através dos meios tecnológicos e económicos dos adultos oportunistas do que nos próprios *teenagers*. O que nasceu de forma espontânea, entre as camadas mais jovens da sociedade americana, como grito de rebeldia contra o *mainstream*, depressa foi absorvido pelos *media*, qual "galinha dos ovos de ouro".

Heróis ou anti-heróis, rebeldes sem causa ou não, Brando, Dean, Presley ou Mamie Van Doren entraram na voragem do modelo capitalista, alimentando um sistema que tem mais de fascista do que de democrático. Por isso mesmo, estes ícones são analisados por Anger como associados a um determinado período decadente e perigoso, tão decadente quanto, a seu ver, o Cristianismo ou o Nazismo. Como foi observado no primeiro subcapítulo, a partir de meados dos anos sessenta, os heróis ou anti-heróis dos *teen rebels* movies, dos anos cinquenta, foram substituídos por jovens rebeldes mais politizados e contestatários, englobados em contraculturas.

Segundo Wilhem Reich, a identificação com heróis possui a perigosa semente do fascismo, porque, de acordo com esta ideologia, o indivíduo não se quer singular mas sim, pertença do grupo dominador - veste-se como o seu modelo, fala e age como ele. O mimetismo pode ser visto desta forma como algo de perigoso para o equilíbrio de uma sociedade democrática.

Fascist mentality is the mentality of the "little man" who is enslaved and craves authority and is at the same time rebellious. It is no coincidence that all fascist dictators stem from the reactionary milieu of the little man. (...) This little man has studied the big man's behaviour all too well, and he reproduces it in distorted and grotesque fashion. (Reich, 1970: XV)

É natural verificar-se nos jovens a existência de uma componente idealista e mimética perante as figuras que eles identificam como modelos a seguir. Anger não foi alheio a este problema e particularizou-o em Dean e Brando – o primeiro associado ao culto da velocidade e da morte e o segundo à transgressão. Eles ficaram retidos na memória popular colectiva como mitos de juventude rebelde e ainda hoje são idolatrados por muitos e aproveitados como *merchandising vintage* por outros, o que acaba por anular o carácter transgressor dos mesmos. Porém, Brando e Dean nunca protagonizaram o ideal do herói *mainstream*, o qual

exige um perfil de ética moral vigente, demanda de feitos heróicos em prol dos desvalidos da sociedade e um ideário de virtude e castidade a seguir.

Brando e Dean protagonizaram o retrato do anti-herói que não tem qualquer objectivo concreto mas que está sempre contra o *establishment*, proveniente de meios sociais ou familiares conturbados e com cadastro policial. É pertinente referir o *cliché* do castigo policial no filme de Anger: Scorpio encontra uma multa na sua moto como resultado de transgressão, (um bilhete verde que tem escrito *Criminal Count of The City...*) enquanto a personagem Johnny, em *The Wild One*, de passado obscuro, se mete em sarilhos com a lei ao ser acusado de homicídio.

De acordo com a análise feita pelo autor Juan Suárez, o *cliché* do rebelde jovem, belo e violento foi utilizado por Anger em contexto homossexual, relembrando a imagética *gay* de modelos masculinos que posavam para a revista *Physique Pictorial*, muitos deles cadastrados ou a contos com a lei e que, ao posarem nus ou com roupa fetichista, obtinham uma pequena fonte de rendimento. Algumas das fotos da revista representavam rapazes másculos, vestidos de cabedal, com o tipo de acessórios dos motociclistas (luvas, óculos escuros, correntes...) por vezes, junto de uma moto, "...the biker imagery evoked movement, speed, and the open road. The bikers' aggressive stance offered a more empowering and affirmative gay icon that borrowed from spectacular forms of youth rebellion..." (Suárez, 1995: 158) Entre 1960 e 1961, o ilustrador Tom de Finland, desenhou estilizados motociclistas¹⁴ de músculos hiper-atrofiados e de cabedal preto, baseados na iconografia *gay* do motociclista másculo para a *Physique Pictorial*.

Suárez associa ainda esta representação à temática literária de Jean Genet e ao seu filme *Chants d'Amour* influenciado pelo primeiro filme conhecido de Anger, *Fireworks*. No entanto, a concepção social do fora-da-lei ou do anti-herói parece ter fascinado sempre os espectadores dos géneros cinematográficos *exploitation movies*, *film noir* e *teen films* ao reverem as suas frustrações de cidadãos cumpridores da lei mas ao mesmo tempo com o secreto desejo de desobedecerem. A propósito deste paradoxo psicológico Alan Betrock refere:

A new crowd of antihero stars were being born in Hollywood, a group whose screen personas were tough, violent, sexy, and antiestablishment. Even their looks ran against the grain of the Hollywood "pretty boy" image. This was real

¹⁴ Em 1960, Tom de Finland fez a série *Motorcycle Boy* e em 1961, *The Cyclist and the Thief*.

life – gritty, dirty, and living on the fringes of society. Repelled by the actions they saw on screen, the public also seemed fascinated with this darker side of life, and these films, to the surprise of many, were quite successful. In some ways they were cathartic, but they were also indicative of a postwar malaise that seemed to permeate much of the country's psyche. (Betrock, 1986: 10-12)

Em *Scorpio...*, coloca-se o mesmo tipo de sentimentos perante o que está a ser visto – há fascínio e há repulsa. As personagens e as suas acções, a partir da parte III: *Walpurgis Party*, são angustiantes e violentas, mas a beleza física jovem muito erotizada, o brilho das motos e acessórios das roupas de cabedal negro, uma subliminar referência aos uniformes nazis, o ritmo da música *Pop*, fascina o espectador.

O ideal romântico de seguir um líder carismático mas ditatorial foi sempre rejeitado por Anger e tem-se conhecimento desta posição ideológica a partir das entrevistas que tem concedido, embora em *Scorpio Rising*, Hitler e Jesus Cristo apareçam ao lado de Brando e Dean, no seguimento do sistema de correspondências do realizador. "- I find ridiculous the idea of anyone being the leader." (Hunter, 2001: 23)

Os homoerotizados motociclistas de *Scorpio Rising* são uma criação idealizada de Anger, contrastantes com os verdadeiros *outlaw bikers*. Eles fascinam o espectador porque representam o arquétipo de beleza masculina "hollywoodesca", de certa forma, um sonho cinematográfico digno da *RKO*, semelhante ao delírio *camp* do final de *Rocky Horror Show*. Anger explorou o género *biker movies* pela vertente estética e simbólica, ao contrário de todos os realizadores antes e depois dele. A indústria de Hollywood, dentro da lógica *exploitation movies*, explorou até ao limite o novo filão temático, e quando se fala em limite este não é uma mera figura de estilo. Depois de esgotados os recursos criativos de argumentistas para todos os gostos – os *H. A.* perspectivados de forma sensacionalista, de forma séria, sociológica, psíquica, "hippizada," diabolizada, metafórica, feminista etc. – o género *outlaw biker* em final de carreira cinematográfica (anos oitenta) foi misturado com "ficção científica" de gosto duvidoso e com "terror." Só a partir de meados dos anos noventa, o género ganhou novo fôlego devido a jovens realizadores/argumentistas do cinema alternativo e *avant-garde*.

Além dos ícones cinematográficos mencionados, outros ícones e símbolos da Cultura Popular, como os *comic books*, são explorados. Scorpio está deitado na cama e lê revistas de banda desenhada – *Lil Abner's*, *Dondi*, *Freckles and His Friends* na história *The Sons Also*

Rise. Do ponto de vista paródico, há um *calembourg* linguístico com o título da história e com o romance de Hemingway, *The Sun also Rises*. Por outro lado, os "the sons" podem ser vistos como os filhos rebeldes (juventude) que se erguem contra o poder patriarcal. Mas do ponto de vista sexual, o "erguer" será encarado como a iniciação homoerótica dos dois rapazes da historieta e que o espectador vê abraçados. No entanto, no contexto esotérico, "o sol que nasce" é a metonímia do poder solar de Lúcifer. Finalmente, a utilização do *comic strip* é conotada com a cultura *Pop* dos jovens.

Comics, posters and TV broadcasts of films situate the events of the film within contemporary American youth culture. Playing both on the title of a Hemingway novel and the solar power of Lucifer, Scorpio is shown reading a comic strip titled "The Sons Also Rise". This further suggests the rebellion of 1960's youth against the values of their fathers' generation. Images of Marlon Brando and James Dean are foregrounded as components of his own image. Frequent cross-cutting between the film of *The Wild One* and Scorpio's actions highlights this. We see Brando effortlessly striking a match on his teeth, then Scorpio trying to do this with difficulty. As Brando's gang ride out, they appear to spur on Scorpio's preparations as well as the start of the bike rally intercut as footage. (Ibidem, 2001: 19)

A reutilização criativa em *Scorpio...*, por Anger, de um veículo da Cultura Popular como é a banda desenhada, possui contornos culturais do Situacionismo de Guy Debord e dos seus amigos. A recriação poética de textos da Cultura Popular como a publicidade, as letras das canções ou os textos das bandas desenhadas, através da *collage* ou servindo de comentário irónico a textos críticos, foi explorada pelos Situacionistas como a verdadeira expressão individual *versus* a comunicação capitalista para as massas. Não é descabida esta semelhança porque Anger viveu em França, na mesma altura em que saiu o primeiro manifesto Situacionista, e decerto, que terá observado documentos escritos pela Internacional Situacionista.

3. Ícones religiosos, Nazis, Cultura Popular e *camp*

A forma como Anger utiliza imagens da iconografia cristã parece fazer transparecer um gosto estético iconoclasta e *camp* tendo em vista a reordenação de um mundo poético de correspondências e auto-referências:

Images of iconoclasm are always reflections upon it. They propose an interpretation of iconoclastic actions, attribute motives to their perpetrators, and more or less explicitly pass judgement on them (. . .) the authors of such representation tend to be professionally involved in the production of images or works of art (. . .). (Latour, 2002: 90)

No imaginário popular e erudito cristão, em particular, nas igrejas Católica e Ortodoxa, a representação do rosto sagrado de Jesus tem sido um motivo pictórico de devoção religiosa, repetido *ad infinitum*: em ícones russos e gregos, na pintura bizantina, nas iluminuras dos Livros de Horas, abundante na arte sacra da Idade Média e nas primeiras décadas do Renascimento, tendo sido posteriormente mais escassa e com contornos humanizados como as representações pictóricas de um Jesus Cristo hiper-realista e dramático de Mantegna, "Cristo morto", *circa* 1480; ou torturado e agonizante, "O encontro de Santo Erasmo e de São Maurício", *circa* 1520-1524, de Grünewald; "Le Christ Agonisant", 1888, de Ensor, e o caricatural e blasfemo "Shut up and keep serving the cause", 1927, de Grosz.

Convirá ter em conta que o nosso segundo capítulo contempla a análise de representações visuais de *Scorpio...*, as quais se dividem em símbolos e ícones. Os símbolos mais constantes no filme são a caveira, as correntes, cordas, a suástica, gatos e o emblema no boné do *pinstripe*, que ostenta as iniciais AC (Aleister Crowley), entre outros. Os ícones (visão tradicional de ícone) patentes no filme são, além do rosto de Jesus Cristo (religião Cristã), Marlon Brando e James Dean (mitologia cinematográfica de Hollywood), o rosto de Hitler (mitologia Nazi), as motocicletas e os motociclistas, em especial, o *pinstripe* (Cultura Popular americana/ideal másculo *gay*).

Na nossa dissertação optaremos pela definição tradicional de ícone, que tem, talvez, o seu início histórico e cultural na região sírio-palestiniana. Segundo a autora Doris Wild existe uma lenda associada a São Lucas pintor, médico e evangelista poético que o liga ao primeiro

ícone pintado por ele – uma representação da Virgem Maria com o Menino ao colo, que serviu de modelo a todos os outros ícones:

Le terme d'icone (portrait, représentation) désigne l'image sainte mobile de l'Eglise orthodoxe, grecque et russe.(...)

L'histoire de l'art attribue cependant au développement de l'icone d'autres origines que la légende de Luc, mais la réalité n'en reste pas moins mystérieuse. Il est probable qu'elle ait vu le jour dans la région syrio-palestinienne, le berceau du christianisme. Elle s'inspirait de l'art antique, de la peinture des fresques et des miniatures, empruntant beaucoup des figures peintes sur les sarcophages égyptiens. (Wild, s.d¹⁵: 3)

Retomamos a ideia de que ícone, do grego *eikón*, é uma imagem pintada à mão, que representa uma personagem divina, digna da veneração religiosa. Este vale por uma relação natural de similitude: “Les tableaux de la réalité ou du rêve qui ont un haut potentiel d'efficacité sont des *icônes*, c'est-à-dire des *images*.” (Calas, 1969: 164) Desde muito cedo, que a questão das imagens produzidas pela mão humana foi fonte de controvérsias teológicas e culturais. De acordo com o segundo mandamento de Deus é uma blasfêmia tentar representar o rosto do divino ou venerar ídolos. A religião Muçulmana segue à risca este mandamento. Os únicos motivos pictóricos permitidos são figuras geométricas e florais muito estilizados. A igreja Protestante é, igualmente muito comedida nas representações do divino.

Assim sendo, porque é que o Catolicismo e a Igreja Ortodoxa insistem no uso de imagens? Aparentemente, e segundo as fontes disponíveis, não existe uma resposta clara e precisa, talvez o berço cultural onde as diversas religiões floresceram seja a possível resposta. Outra hipótese reside nas convulsões históricas, das quais emergem figuras carismáticas de transgressão. No Antigo Egipto, emerge a figura histórica e isolada de Akhenaton, considerado pelos seus contemporâneos como herético, e pelos seus seguidores e outros religiosos monoteístas, como Iluminado. Durante o reinado de Akhenaton não foram permitidas imagens, apenas o disco solar servia como ícone mediador com o deus Athon. Em 1582, o cardeal Gabriel Paleotti, bispo de Bolonha, fundamenta a devoção a imagens de cariz divino:

¹⁵ S.d. refere-se a “sem data”.

Distinguem-se...dois extremos e um meio: o primeiro extremo é o do pagão, que dedica mais do que deve às imagens, adorando-as como se fossem Deus; no outro extremo o do herético e semelhantes, (leia-se “os Judeus”, “os Maometanos”) – que se afastam mais do que devem, apartando-as de facto: o meio é o do católico cristão, que não bane as imagens, nem as adora como coisa divina, mas olhando através delas para o seu protótipo e assimilando-se a ele, modera a veneração segundo convém e é prescrito pelos sagrados cânones e concílios. (Einaudi, 1994: 196)

Na Europa, da Alta Idade Média, surge a Reforma Protestante, protagonizada por Martinho Lutero, o qual se opõe à veneração de imagens, coisa do passado pagão e da decadente Igreja de Roma, e insiste no estudo sério da Bíblia, fonte de meditação. A posição luterana e calvinista, no que concerne às imagens santas, opõe-se ao Catolicismo e à Igreja Ortodoxa, que as tem permitido, ao longo dos séculos, como estratégia pedagógica, e ao mesmo tempo, como *mediadoras* entre o mundo sagrado e o mundo profano.

Contudo, a representação iconográfica do rosto de Jesus Cristo transformou-se num *cliché* pictórico: barbudo, de cabelos compridos, ar etéreo, olhar doce e triste, que tudo perscruta no fundo das almas humanas, o “cordeiro sacrificial de Deus-Pai”. Esta imagem é reconhecida por todas as culturas da Terra, e ao longo dos séculos, converteu-se no arquétipo da pretensa verdadeira representação de Jesus, a partir do cânone iconográfico bizantino. É um fetiche de adoração dos seus devotos, é também um motivo de referência religiosa Cristã para os praticantes de outras religiões do mundo e, acima de tudo, uma ligação humana emotiva e afectuosa entre o comum mortal e o divino.

We could say, contrary to the critical urge, that the more human-work is shown, the *better* is their grasp of reality, of sanctity, of worship. That the more images, mediations, intermediaries, icons are multiplied and overtly fabricated, explicitly and publicly constructed, the more respect we have for the capacities to welcome, to gather, to recollect truth and sanctity (“religere” is one of the several etymologies for the word religion). As Mick Taussing has so beautifully shown, the more you reveal the *tricks* necessary to invite the gods to the ceremony during the initiation, the stronger is the certainty that the divinities are present. Far from despoiling access to transcendent beings, revelation of human toil, of the tricks, reinforce the quality of this access (see Sarro, de Aquino). (Latour, 2002: 16-17)

No auge do Renascimento e com o fortalecimento da Contra Reforma Luterana, a Arte Sacra, na qual as representações de Jesus Cristo tinham a primazia, teve de repartir o seu lugar cimeiro com novos temas de motivo pagão e mitológico que se desenvolveram na arte europeia, e ainda, com os retratos de uma burguesia ascendente. As imagens divinas deixaram de ser o centro de todas as coisas para partilhar o seu trono pictórico com o Homem.

Difícilmente, o rosto estereotipado de Jesus Cristo deixará alguma vez de existir como arquétipo visual e universal Cristão, embora alguns estudiosos avancem com propostas revolucionárias de um Jesus de rosto rude e de cabelo curto, exibido numa série documental na Páscoa de 2001, na RTP2, ou como a proposta de um escultor inglês que representou Jesus como um belo efebo, proposta que foi motivo de controvérsia há alguns anos atrás. Para o trabalho em curso interessa-nos a figura estereotipada de Jesus tal como aparece em certos momentos do filme (a azul e branco) e no rosto de gesso colorido, autêntico produto *kitsch* tão em voga nas décadas de cinquenta e sessenta.

More generally, the critical mind is one that shows the hands of humans at work everywhere so as to slaughter the sanctity of religion, the belief in fetishes, the worship of transcendent, heaven-sent icons, the strength of ideologies. The more the human hand can be seen as having worked on an image, the weaker is the image's claim to offer truth. (*Ibidem*, 2002: 16)

Em entrevista ao canal televisivo francês Arté, Anger explica ter encontrado à porta da casa onde vivia, Silverlake, Hollywood, uma encomenda que não seria para ele, com um filme educativo de catecismo, *Last Journey to Jerusalem*; foi um acaso feliz. Nessa altura Anger estava a montar as várias imagens que havia filmado dos motociclistas e das suas motos. Ele aproveitou imagens do filme encontrado, nas quais se vê a entrada de Jesus em Jerusalém, montado num burro.

Dentro do padrão de associações de Anger, Jesus é também um "rebelde" mas em contraste com Brando, Scorpio, ou Hitler ele é o "rebelde" que apregoa a sublimação do corpo e de todos os actos vitais a ele associado, em particular a sexualidade. Jesus Cristo surge como o líder dos fracos, dos débeis e dos humildes. A sua mensagem libertária teve valor enquanto ele próprio o supremo rebelde e anti-herói face ao jugo romano e à hierarquia judaica, foi vivo.

Os seguidores de Jesus deturparam a sua doutrina revolucionária para a metamorfosear numa paródia cristã de frustração e castração do corpo, contra a qual Nietzsche se manifestou no seu livro *Anti-Cristo*: "Chamam ao cristianismo religião da *piedade*. A *piedade* está em contradição com as emoções tónicas, as que elevam a energia do sentimento vital: a acção que ela exerce é depressiva. Quando alguém se compadece perde força." (Nietzsche, 1977.14) Nietzsche defendeu a utilidade catártica da tragédia e da comédia como purgantes de estados mórbidos, como a castidade, a *piedade* e outros, conformes à herança Cristã. Anger, por seu turno, realiza o seu manifesto anti-Cristão na narrativa fílmica de *Scorpio Rising* e, de forma intelectual similar a Nietzsche, eleva a força e a beleza do corpo contra a espiritualidade estagnada do Cristianismo. A este propósito, e na justaposição das imagens *The road to Jerusalem* e das imagens criadas por Anger, Rowe sublinha:

In the following section of this sequence, Anger creates an overtone parallel in the montage between Scorpio and Christ. I refer to montage here as overtone because while the actions of Christ and Scorpio are parallel in structure, they conflict greatly in motivation: in fact they represent extreme opposites. In this instance the montage is overtone because of the contradiction inherent in the associations made by juxtaposition of the shots. The conflict exists between the structure, a parallel montage of attraction (the structure is further aided by the antithetical lyrics of the song "He's A Rebel" which apply to Scorpio and Christ), and the content, an overtone to the structure of the section. (Hunter, 2001:35)

As imagens paralelas de um Jesus Cristo franzino, de túnica comprida e esbranquiçada, seguido pelos seus discípulos, operando o milagre da cura do cego, são justapostas com imagens de um Scorpio arrogante, viril e vestido de negro e, por imagens ínfimas, quase subliminares, de partes da motocicleta e de um pénis erecto - a máquina e a carne entrelaçadas rumo à violência e à heresia *versus* o espírito da abnegação e da bondade cristã. "The poisonous myths. (Christ and his disciples – the mild ones; cyclists/fascists – the wild ones)." (Schneemann, 1964: 279) O paralelo é realçado com a utilização de cores contrastantes como o negro e o vermelho de Scorpio e o azul e branco de Jesus, cores emblemáticas dos símbolos religiosos da cultura ocidental – a malignidade do Inferno em oposição à santidade do Céu. Umberto Eco definiu a importância comunicativa das imagens, entre seres humanos, da seguinte forma: "...o modo como o homem socializado filtra os

dados da realidade e constrói imagens que, ainda que não «ingenuamente» icónicas, permitem, todavia, a outros homens manejar a mesma realidade.” (Einaudi, 1994: 186)

Em ligação com a arbitrariedade do signo suscitada pela análise “saussuriana”, o símbolo é um sinal representativo, que por vezes pode ser um emblema, uma insígnia ou um objecto material, pois estes representam uma realidade visível por associação de ideias. Em *Scorpio...*, as correntes são ícones da realidade quotidiana do motociclista e, ao mesmo tempo, dos rituais sadomasoquistas, mas estas também podem ser interpretados como o símbolo de violência e dor. A suástica é o símbolo do Nazismo mas com o decorrer cultural das décadas, transformou-se em ícone de dominação e horror para uns, e de veneração para aqueles que ainda hoje acreditam nesta ideologia. Marlon Brando é ícone da Cultura Popular americana mas também é símbolo sexual e de rebeldia.

Todavia, também é possível ler nas entrelinhas do filme um nostálgico desaparecimento de duas eras, a de Jesus Cristo e a dos anos cinquenta, representada por Brando, personagens românticas e idealizadas, para dar lugar a uma nova era de caos e violência protagonizada por Scorpio, símbolo do anti-herói e líder fascista (ligação a Hitler e aos lendários actos de violência dos *Hell's Angels*, a partir de 1965).

A questão da leitura de símbolos é inerente às teorias de interpretação dos mesmos – a hermenêutica. Segundo São Tomás de Aquino, símbolo é oposto a código. Enquanto o primeiro se presta à plasticidade interpretativa, e por conseguinte, pode ser posta em questão a autoridade de quem interpreta, o segundo é sinónimo de rigidez e poder. O código é a norma indiscutível. Outras teorias definiram símbolo à luz do contexto histórico, como Hegel com as questões da Estética; Freud, dentro da linha interpretativa da psicanálise; Jung definiu arquétipo, como algo mais delimitador na interpretação do que símbolo; Heidegger deu relevo ao símbolo no quadro da hermenêutica; mas, em contexto poético (Baudelaire, Mallarmé, Ducasse, Rimbaud, entre outros) a questão simbólica está organicamente ligada às dinâmicas poéticas de cada criador. Como já foi afirmado, Anger deve muito ao Simbolismo francês, o qual teve contornos revolucionários e estéticos no seu tempo. Interessa-nos neste trabalho o modo simbólico na arte como uma estratégia poética de trabalho cinematográfico, segundo a peculiar visão de Anger em relação à América dos finais dos anos cinquenta.

A atitude transgressora e poética de Anger é também ela rebelde porque ao contrário do iconoclasta tradicional, ele não destrói imagens mas aproveita-as para recriar outras realidades. A concepção imagética e teológica de Jesus Cristo pré-existente nas mentalidades *mainstream* é submetida, por Anger, a uma multiplasticidade sem freios, dentro do seu

conceito de "Mágico", manipulador e criador de imagens, como tem vindo a ser analisado e, dentro do que o teórico cultural John Fiske apelidou de *the popular economy*:

Or else he is in the hands of a transcendent, unmade divinity who has created him out of nothing and produces truth and sanctity in the acheiropoietic way. And in the same way that he, the human fabricator, alternates between *hubris* and despair, He, the Creator, will alternate wildly between omnipotence and non-existence, depending on whether or not His presence can be shown and His efficacy proven.(..) This brutal alternation between being in command as a powerful (powerless) human creator or being in the hand of an omnipotent (powerless) Creator is already bad enough, but worse, what really knots the double bind and forces the straitjacketed human into frenzy, is that there is no way to stop the proliferation of mediators, inscriptions, objects, icons, idols, image, picture, and signs, in spite of their interdiction. (Latour, 2002: 23)

Além das imagens em tons de azul e branco do filme *The road to Jerusalem*, Anger utiliza a imagem de um crucifixo e de um candelabro hebraico (azul e branco) em justaposição com as imagens do filme *The wild one* (azul e branco) numa associação ambígua de duas eras que desaparecem: "In fact, the image of Brando is replaced on the screen with a Hebrew menorah and a crucifix, the objects against which Scorpio's violence will be directed." (Hunter, 2001:35)

Na parte IV do filme, a imagem *kitsch* do rosto de Jesus é justaposta com Brando e Hitler. É uma peça de cerâmica que roça o ingénuo e o mau gosto estético, provavelmente feita nos anos cinquenta e que reflecte o gosto *mainstream* de senhoras americanas, religiosas e pouco exigentes na escolha estética da representação de Cristo. Nos anos cinquenta, os *bibelots* religiosos *kitsch* eram tão populares quanto os flamingos cor-de-rosa, o par de chineses ou o par de holandeses, as almofadas leopardinas, os electrodomésticos e mobílias espaciais entre outras concomitâncias domésticas pouco ortodoxas, "Plastic and plaster religious artefacts decorated with seashells found contented purchases in a society that put Christianity onto the television screen and swiftly allied it to big business." (Burns & DiBonis, 1988: 24)

Anger aproveita a subversão ingénua e consumista existente no imaginário da Cultura Popular pós-Segunda Guerra e subverte-a a favor dos seus pontos de vista sobre o

Cristianismo e qualquer outra forma ideológica de liderança, misturando ícones conotados com *low culture* e *high culture*, operacionalizados na estética *camp*.

Scorpio Rising's mixture of high and low idols (of historical and mass culture figures) exemplifies the general equivalence and the flattening out of all images enthroned by the culture industry. By juxtaposing images of Hitler and Jesus with popular icons like Brando, Dean, Gary Cooper as the sheriff in *High Noon*, Bela Lugosi as *Dracula*, and several comic book characters, the film establishes an analogy between media myths and greater historical and religious myths. (Suárez, 1996: 167-168)

A estética *camp*, característica do cinema *underground* americano dos anos sessenta (George e Mike Kuchar, Jack Smith...) é em si mesma transgressora. Os mitos de Hollywood, as actividades sexuais alternativas e os objectos comuns do quotidiano interligam-se para criarem um mundo poético de nostalgia e humor. *Scorpio Rising*, apesar da sua temática de Violência e de Morte, é um filme *camp* devido à mescla irónica de imagens agressivas e canções *Pop* juvenis e superficiais. Os rapazes motorizados são uma paródia *gay* aos verdadeiros *gangs* motorizados, e no entanto, não menos sedutores ou perigosos.

Segundo Susan Sontag, no seu *Notes on Camp*, de 1964, *camp* é uma determinada sensibilidade a coisas consideradas fora de moda, que inclui aspectos estéticos que residem no grau de artificialidade e de estilização; no seu carácter apolítico; na transformação dos objectos, e/ou na subversão de características físicas e psicológicas do sexo feminino para o masculino e vice versa. O *camp* é, *grosso modo*, um limbo de economia estética, no qual se mistura Cultura Popular e *kitsch*, *avant-garde*, e por vezes, algumas referências da *high culture*.

Alguns estetas consideram o fenómeno *camp* a manifestação de uma sensibilidade apurada em relação a factos e objectos fora do comum, os quais sugerem leituras mais ou menos herméticas da realidade. A estética *camp* contém, ainda, aspectos emocionais a par de aspectos racionais que transcendem a questão do bom ou mau gosto, é uma estética que aspira a uma hiper realidade baseada no mundo artificial. "Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. And camp is exoteric – something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques." (Sontag, 1964: 1)

Além do gosto pelo exagero e pela artificialidade, há uma predisposição inata para os objectos *kitsch* que, como foi mencionado anteriormente, pertencem ao quotidiano *mainstream*. Em *Scorpio...* existe uma profusão de ícones, símbolos e objectos *kitsch* juvenis, que vão desde a decoração do quarto do protagonista até à quinquilharia dos acessórios dos rapazes motorizados, ou à festa de Halloween. À semelhança do filme de Waters, *Pink Flamingos*, no qual abundam objectos e personagens retirados da Cultura Popular americana dos anos cinquenta – os flamingos de cerâmica, a *roulotte*, os penteados e roupas – Anger aproveita o imaginário dos *gangs* motorizados oferecendo a sua visão ocultista e *camp* deste fenómeno da cultura americana.

Todavia, não são apenas os objectos ou personagens exóticos e *kitsch* que caracterizam a estética *camp*, também as acções ultradramáticas são características do *camp*. Parece ser relevante lembrar que o cinema *underground* americano deve muito aos *exploitation movies*, como a série *Mondo Trasho*, às series "B", nos quais as acções podem ser repulsivas, pornográficas ou/e escatológicas até ao limite do absurdo.

As an aesthetic strategy camp can be said to function as undermining "the depth model of identity from inside, being a kind of parody and mimicry which hollows out from within, making depth recede into its surfaces. Rather than a direct repudiation of depth, there is a performance of it to excess: depth is undermined by being taken to, and beyond its own limits." Camp thus draws attention to the constructed status of ontological identity (and implication, 'morality', 'normality', etc.) using a strategy which embraces parody, pastiche, and exaggeration. (Sargeant, 1997: 106)

O gosto que a estética *camp* nutre pelo exagero e pelo artificial é notório na transgressão sexual e na extrema eroticização dos fetiches, por exemplo, os rostos dos ícones rebeldes dos cinquenta, como Brando, Elvis Presley ou Dean, são andróginos e belos, têm tanto de masculino como de feminino. A sensibilidade *camp* dá também ênfase aos ícones cinematográficos femininos de Hollywood que se destacaram pelo exagero estético como Mae West, Jayne Mansfield ou Maria Montez.

This comes out clearly in the vulgar use of the word Camp as a verb, "to camp," something that people do. To camp is a mode of seduction – one which employs flamboyant mannerisms susceptible of a double interpretation; gestures

full of duplicity, with a witty meaning for cognoscenti and another, more impersonal, for outsiders. (Sontag, 1964: 6)

O efeito psicodélico, estranho, da montagem e justaposição de imagens paradoxais em *Scorpio Rising* tem sido descrito por alguns críticos como *kitsch*. Se o fenómeno *kitsch* for compreendido como aliado criativo das vanguardas artísticas poder-se-á dizer, sem a menor conotação pejorativa, que uma das qualidades estéticas e transgressoras do filme é de facto o *kitsch*. Algumas elites culturais, de cariz académico, têm por princípio desdenhar os fenómenos culturais populares e de massas porque o seu grau de exigência erudita e espiritual, de herança clássica, é pouco permeável ao humor e subversão que o *kitsch* e o *camp* implicam.

The study of the structures underlying these massive reorientations of the collectivity is the subject of Oscar Negt and Alexander Klüger's *Öffentlichkeit und Erfahrung* (1972). A brief examination of this work can help us understand the avant-garde's engagement with kitsch as an attempt to mobilize the potentials for integrated culture embedded in the latter. (Suárez, 1996: 23)

No início do século XX algumas vanguardas, em especial *Dada* e "Futurismo", tiveram uma abertura de espírito para os novos veículos de cultura de massas como o cinema, a publicidade, automóveis etc. a par de uma percepção humorística do *kitsch* e da Cultura Popular enraizada no mundo rural ou na estética pequeno-burguesa. Muitos dos seus artistas, Max Ernst, Man Ray, Marcel Duchamp, Hannah Hoch ou John Heartfield, foram iconoclastas clarividentes porque ao "destruírem" os ícones produzidos e consumidos por milhares de trabalhadores europeus e americanos criaram imagens críticas, senão mesmo ferozes, da sociedade de massas, das forças políticas, da religião e dos militares.

A manipulação de imagens banais do dia a dia, como por exemplo, das sopas Campbell por Andy Warhol, das bandeiras americanas por Jasper Jones ou da imitação de objectos, na forma de insufláveis, por Claes Oldenburg só foi possível na *Pop Art* descendente directo do *Dada*, a partir da década de sessenta, porque os artistas *Pop* sentiram que a sua arte era o espelho de uma sociedade industrial, mecânica e de consumo. Além do aspecto emotivo, os artistas tinham ao seu dispor um sem número de matérias primas, muitas delas ligadas aos sectores industriais, capazes de produzir obras artísticas em série – a serigrafia, plástico, alumínio, *vinyl* etc. A banalização de imagens simbólicas (a garrafa da Coca-Cola) e de

ícones da Cultura Popular (o rosto de Marylin Monroe) foi, por uma via, uma atitude crítica a essa sociedade e, por outra via, o contraste plástico figurativo à seriedade intelectual e dramática dos Expressionistas abstractos. Neste ponto parece ser importante esclarecer o que é Arte Popular e *Pop Art*:

É um erro confundir arte popular e arte pop; diria mesmo que se trata de uma confusão de tipo anglo-saxónico, porque na tradição anglo-saxónica sempre se chamou *popular art* àquilo a que nós chamamos "cultura de massas", e falava-se de *popular art* mesmo quando se fazia uma crítica aristocrática da cultura de massas, dizendo que o *popular art* não era arte. O *pop art* nasceu precisamente como um jogo inteligente e irónico sobre o *popular art*, mas pela capacidade de identificar-se com ele acabou por ser o mesmo; os quadrinhos,¹⁶ por exemplo, eram *popular art*, enquanto a imitação dos quadrinhos de Lichtenstein eram *pop art*. (Eco, 1979: 24-25)

Em relação ao cinema, ainda antes de Andy Warhol, Jack Smith ou de John Waters, Anger fora o pioneiro consciente da manipulação de ícones e mitos, bem ao modo dos artistas da *Pop art*. O seu filme de 1949, *Fireworks*, é a mediação entre as técnicas fotográficas e cinematográficas dos vanguardistas russos (Eisenstein e Dziga Vertov) do início do século XX, das *collages dadas*, do universo onírico simbolista, é também, a grande ponte para *Scorpio Rising* e a premonição dos movimentos vanguardistas que se seguiram. Esta proeza consciente e fora do comum, de Anger foi alimentada pela interculturalidade que ele sempre procurou e praticou – das fontes mais eruditas às fontes mais populares.

Em entrevista a Umberto Eco, a propósito do cinema *underground*, foi-lhe perguntado o seguinte:

No entanto, há muitas coisas que, embora existindo antes, foram transformadas pela cultura do pop, e me refiro ao cinema "underground", à televisão, à publicidade, talvez à ficção científica ou o cinema de terror...Estas manifestações fazem parte da cultura pop?

Não estou muito certo disso. Tenho a impressão de que interpretar todos esses fenómenos como um aspecto único da nova cultura pop é um ato de

¹⁶ Entenda-se "quadrinhos" por banda desenhada (Br/Port).

snobismo intelectual. Na televisão falta o aspecto de auto-ironia por parte do público, e por isso a televisão, que é um aspecto da cultura de massas, não é também um aspecto da cultura pop, mas sim do momento em que a indústria pode pôr em circulação certos *blue-jeans* com a imagem de uma estrela da televisão. (...)

A publicidade é algo diferente, não é produto da cultura pop, é outro grande poder industrial que utiliza elementos da cultura pop e os desvia para os próprios fins, ainda que também seja certo que a cultura pop pode usar elementos da publicidade. Apesar de tudo não vejo a publicidade como um elemento do jogo de ironia e auto-ironia. O cinema *underground* contém, simultaneamente, elementos da cultura pop e da vanguarda clássica (...) o cinema underground é um produto do intelectual para o intelectual e, portanto, muito mais próximo do grande período que vai do dada ao surrealismo, ao abstrato, ao informal, que ao período pop, embora possa conter elementos pop. (*Ibidem*, 1979: 27)

Segundo as últimas palavras de Eco, *Scorpio Rising* foi feito para intelectuais porque é um filme *underground* e algumas das suas referências culturais pertencem ao domínio da *high culture* e do esoterismo. No entanto, quando um artista produz uma obra tenta chegar a todos os tipos de público, independentemente do grau de erudição do mesmo; Anger mostrou o seu filme a um público intelectual e a um público não-intelectual porque a beleza das imagens, as sonoridades modernas dos temas *Pop* e o ritmo dinâmico da sua narrativa se sobrepuseram a catalogações de público:

Contrary to Adorno's ideas, the circulation of popular texts is not based on autonomous contemplation but on social contract based on utility, and utility requires the fetishization of listening (or viewing, or reading) – the reduction of songs and images to tokens for the exchange of (in John Fiske's words) "meanings, pleasures and social identities." *Scorpio Rising* fetishizes the popular texts, it incorporates by subjecting them to a gay reading, but such fetishism does not entail a reduction of their meanings; on the contrary, it multiplies the chances of subordinate groups (...) to express and promote their own pleasures and interests. (Suárez, 1996: 174-175)

A última representação iconográfica religiosa no filme é a de Jesus com um adolescente, dentro dos globos oculares de uma caveira, a qual aparece antes com um cigarro entre os

dentes onde se lê a palavra "Youth". Esta imagem é justaposta a uma velocidade vertiginosa com imagens de uma parada Nazi, de Hitler, e, de Scorpio a urinar para dentro de um capacete, numa igreja, o que para o espectador crente poderá conter a mais abjecta das heresias. Mais uma vez, esta intertextualidade fílmica é contextualizada numa era de genocídio e violência que terminara em 1945 (Nazismo) e de uma era de rebelião política, social e cultural que se aproximava a passos largos. Anger contextualiza ainda esta montra de imagens através do ocultismo:

Scorpio Rising refers to Anger's own birth sign, aligned with the corresponding attribute of the imagination. The film's presiding planet is Mars and it foregrounds the aggressive phallic power destined to destroy the old system, being "a death mirror held up to American culture". (Hunter, 2001: 74)

Parece ser relevante referir a utilização da caveira, bem como do esqueleto mascarado de Morte, não só no quadro de associações ocultistas de Anger mas também na imagética popular, Nazi, religiosa e, a partir dos motociclistas *Hell's Angels*, como símbolos de terror e morte.

Na pintura sacra são inúmeras as telas que representam um mártir, um santo ou um ermita junto de uma caveira. A leitura ocidental Cristã explica o estado de meditação profunda do santo representado, em relação à brevidade da existência dos seres vivos. A brevidade existencial é simbolizada pela caveira, ícone por excelência da Morte. Sobre esta representação iconográfica Camille Paglia escreveu o seguinte no capítulo "*The Saint*", no seu livro *Vamps and Tramps*:

For fifty years, a large framed print of an Italian saint hung over a bed in the house of my maternal grandmother (...) He is wearing the cassock and heavy, sinister black cloak of the Passionist monks. A misty silver halo glows around his head. On the table next to Mary's picture is a crucifix and, in grisly brown-gold, a gleaming human skull, resting near a bouquet of lillies, symbolizing the holy Mother's purity. (...) The polychrome images of tortured saints that are a staple of Italian and Spanish Catholicism contain brutal truths about the pagan realities of the body. Suburban American Catholicism, with its soothing bourgeois banalities, has censored out all the horror and ecstasy of human experience. The skull and lillies of my grandmother's picture are a Catholic version of the Hindu

cycle of birth and death, which we Westerners think we can transcend. (Paglia, 1994: 197-198)

De acordo com esta simbologia, Anger explicita a premonição da morte simbólica de Scorpio através de um jovem motociclista no final do filme. O cigarro na boca da caveira é a juventude consumida em acidentes de motorizada, que tanto nas décadas de cinquenta a setenta, como presentemente, ocorrem. É a meditação fílmica de Anger relativamente à ânsia de velocidade e de revolta por parte da juventude.

O recurso a imagens iconográficas Nazis ou conotadas com o Nazismo é também ele cheio de significado e alia-se ao simbolismo da caveira e do escorpião – a morte física e a morte metafísica. As fardas Nazis, em particular as das *SS*, continham inúmeras insígnias conotadas com morte e destruição; as mais recorrentes eram uma pequena caveira de metal estilizada e a cruz suástica invertida. Alguns filmes dos anos sessenta e setenta do século XX, como *Love Camp 7*, *Hitler: The last days*, *O Porteiro da Noite*, *Os Malditos* etc.¹⁷ tentaram transmitir uma imagem erótica, glamorizada da perversão Nazi inspirada no inconsciente colectivo de emoções relativas a "Poder" e "Submissão," importantes num circuito intelectual do sadomasoquismo, mas que foram experimentadas até ao limite na vida real, pelos Nazis. "If the message of fascism has been neutralized by an aesthetic view of life, its trappings have been sexualized. This eroticization can be remarked in (...) films like Kenneth Anger's *Scorpio Rising* (...)." (Sontag, 1974: 15) Tentando colocar de lado o horror maníaco de destruição e morte, estes filmes centraram-se em aspectos obscuros da psique humana, como sejam a sexualidade e a morte.

Fascist aesthetics include (...) a preoccupation with situations of control, submissive behaviour, extravagant effort, and the endurance of pain; they endorse two seemingly opposite states, egomania and servitude. (...) Fascist art glorifies surrender, it exalts mindlessness, it glamorizes death. (*Ibidem*, 1974: 10)

O Nazismo, como ideal sócio-político diferenciado dos Fascismos italiano, espanhol ou português, salientou subtilmente a libido através de mecanismos fetichistas da imagem. Por um lado, o Nazismo defendeu *in extremis* a castidade feminina explicitando alto e bom som que o lugar da mulher era na cozinha, ao lado dos filhos ou na igreja, negando a sua

¹⁷ Filmes, respectivamente, dos seguintes realizadores: David Friedman, Liliana Cavani, Ennio de Concini e Luchino Visconti.

sexualidade (também não havia lugar para os homossexuais apelidados de "degenerados da sociedade"), "... of the fascist ideal: a society in which women are merely breeders and helpers" (*Ibidem*: 1974: 9). Por outro lado, elogiou a beleza física da juventude, servindo-se do aparato das multidões em êxtase perante o seu líder e as paradas militares de soldados vestidos com uniformes elegantes, botas de couro luzidias, do brilho dos acessórios, da arquitectura megalómana e fálica, realçando assim a mensagem subliminar da equação atrás referida de "Poder e Submissão" aliadas a todos os tipos de relacionamento. As próprias cores identificadoras do Nazismo – branco, vermelho e preto – oferecem diversificadas leituras conotadas com a "pureza racial", o erotismo e o sangue, e, finalmente, a morte. Estas cores são também importantes no discurso de *Scorpio Rising* numa ambígua leitura de crítica ao Fascismo e elogio ao erotismo subliminar Nazi (sodomasoquismo).

The red and white are suggestive of man's contradictory structure. What is still not clear is the role played by the swastika in the emotional life. Why is this symbol so suitable to evoke mystical feelings? Hitler contended that it was a symbol of anti-Semitism. (...) It is the misrepresentation of natural sexuality which is "dirty and sensual" that explains the irrational content of the race theory. In this regard the Jew and the black man are not differentiated in the mind of the fascist. (Reich, 1970: 100)

A utilização da suástica como adorno dos *H. A.*, de algumas facções de surfistas e *skinheads* neonazis, deixa em aberto as emoções de quem a usa e de quem a vê. Essa exibição é motivo de orgulho racista e de provocação ostensiva por parte de quem a usa e de sinal de intimidação e medo para quem a vê. Antes da subida ao poder dos Nazis, a cruz suástica estava ligada à arqueologia, história e mitos da Índia. A origem da cruz suástica remonta à pré-história, às religiões Hindu e Budista; surge em culturas tão afastadas como a asiática ou a dos nativos americanos; aparece na cultura europeia pré-cristã, e no início do século XX, ela está patente como insígnia de instituições europeias. No Reino Unido a suástica é o emblema da "*British National War Savings Committee*" e dos Escuteiros, a partir da Primeira Guerra Mundial; na Finlândia foi usada de 1918 a 1944, no exército; na Irlanda, a suástica foi usada como símbolo de uma firma de lavandarias, que dele teve de abdicar, devido ao Nazismo.

The swastika is often found together with a facet, the former being the symbol of the male principle, the latter of the female principle. Percy Gardner found it in Greece, where it was called Hemera and was the symbol of the sun, again representing the male principle. (...) Thus the swastika was originally a sexual symbol. In the come of time it assumed various meanings including of a millwheel, the symbol of work. (*Ibidem*, 1970: 101-102)

Depois da Segunda Guerra Mundial a suástica ficou para sempre ligada ao genocídio e às imagens de morte dos campos de concentração. Parece ser indiscutível que ainda hoje a visão desse símbolo tanto arrepia e aterroriza, como fascina. Os utilizadores deste símbolo usam-no como factor de transgressão e de poder, mas Anger transgrediu, dentro do quadro geral de transgressões no filme, ao dar outros significados como uma visão crítica aos movimentos de massas alienadas debaixo do jugo de um líder (Hitler); ou ao salientar a atitude iconoclasta de Scorpio ao "derrubar" simbolicamente a figura do líder Jesus Cristo urinando na igreja, símbolo máximo do declínio inevitável da civilização ocidental, de matriz Judaico-Cristã; ou ainda, ao reforçar do ponto de vista erótico, a transgressão libidinosa e sadomasoquista de alguns homossexuais. Depois da sua exibição, o filme não só provocou a ira de dirigentes americanos neo-Nazis, como ainda espalhou a confusão no espectador médio, fascinou os espectadores libertários e homossexuais e irritou a ala esquerdista tradicional, tudo devido à representação ambígua dos ícones e símbolos Nazis e religiosos.

A questão libidinal da iconografia Nazi não pode ficar por uma leitura superficial do fenómeno. O ser humano debate-se, consciente ou inconscientemente, com emoções que afloram a sua sexualidade e medos. Os símbolos repressivos Nazis, como as botas de couro, as suásticas, as correntes etc. têm alimentado as fantasias sexuais de muito público frequentador de *sex shops* e de outros locais de negócio sexual.

Em 1977, durante o nascimento do movimento *Punk* inglês, algumas personalidades da música *Punk Rock*, como Siouxsie Sioux, dos *Banshees*, Sid Vicious, dos *Sex Pistols*, entre outros, usaram a suástica como adereço para escandalizar a opinião pública – *pour épater le bourgeois*. E, em 1979, surgiu o lendário grupo inglês *Joy Division*, nome controverso inspirado em bordéis Nazis nos campos de concentração e no romance de contornos sadomasoquistas, *The House of Dolls*, de Karen Cetinsky. Mas as questões que se podem colocar e que Susan Sontag colocou em *Fascinating Fascism*, em relação ao fascínio sentido pelos ícones e símbolos Nazis, são o "porquê" e o "como":

But why? Why has Nazi Germany, which was a sexually repressive society, become erotic? How could a regime which persecuted homosexuals become a gay turn-on? A clue lies in the predilections of the fascist leaders themselves for sexual metaphors. Like Nietzsche and Wagner, Hitler regarded leadership as sexual mastery of the "feminine" masses rape. (The expression of the crowds in *Triumph of the Will* is one of ecstasy; the leader makes the crowd come).(...) Of course, most people who are turned on by SS uniforms are not signifying approval of what nazis did, (...). Nevertheless, there are powerful and growing currents of sexual feeling, those that generally go by the name of sadomasochism. Which make playing at Nazism seem erotic. (*Ibidem*, 1974: 16)

Anger utilizou a suástica em *Scorpio Rising* e no seu outro filme *Invocation of My Demon Brother* (1969). Em *Scorpio...* a suástica é literalmente símbolo da Morte e do Nazismo mas em *Invocation...* a suástica recupera o seu verdadeiro valor de símbolo da Vida e de "Espiral de energia". Anger representa o Mágico manipulador da suástica para evocar o "Portador da luz", leia-se Lucifer. Hitler, praticante do Satanismo, manipulava a suástica para evocar Lucifer, porém com o intuito de gerar campos energéticos ao serviço do Mal,"... a psychic power pack Hitler couldn't have done it (the war) without the swastica." (Hutchinson, 2004: 168)

Como tem vindo a ser exposto, a variada iconografia e simbologia de *Scorpio Rising* fundamenta associações por semelhança ou por paradoxo de uma visão estética e esotérica estilizada do mundo dos jovens transgressores. No próximo capítulo todas as considerações atrás tecidas serão desenvolvidas com o estudo detalhado das treze canções e segmentos com as respectivas imagens do filme e a importância da música *Rock* como metadiscurso.

Parte II – Percursos de transgressão juvenil

1. A Música como metadiscurso e o estudo das canções *Pop* no filme

A retrospectiva histórica sobre a música popular americana é pertinente porque contextualiza a utilização situacionista de Anger, das treze canções de *Scorpio Rising*, numa determinada época em que despontavam todos os géneros musicais possíveis, como metadiscurso irónico às imagens do filme. No verão de 1963, estavam em voga o *Rock*, o *Soul*, o *Surf* e o *Leibstod*, consequências das fusões musicais da música popular americana, branca e negra.

Ao longo da filmografia conhecida de Anger, a qual vai de *Fireworks* a *Lucifer Rising*, o realizador utilizou sempre música como metadiscurso, ou metalinguagem, ao contrário da palavra falada - diálogos ou monólogos entre as personagens/duma personagem. Dos compositores Respighi, Vivaldi ou Janacek até à música popular e *Rock* americana, existiu sempre uma sintaxe musical de acompanhamento das imagens, ou de desfazamento irónico, como acontece no *corpus* deste trabalho. A este propósito Anger citou o escrito de Aleister Crowley – *The Master Therion, Magick in Theory and Practice* – como base para a utilização "mágica" da música:

It may be conceded in any case that *the long strings of formidable words which roar and moan through so many conjurations have a real effect in exalting the consciousness of the magician to the proper pitch* – that they should do so is no more extraordinary than music of any kind should do. Magicians have not confined themselves to the use of the human voice. The pan-pipe with its seven stops, corresponding to the seven planets, the bull-roarer, the tom-tom, and even the violin, have all been used, as well as many others, of which the most important is the bell, though this is used not so much for actual conjuration as the mark stages in the ceremony. Of all these the tom-tom will be found the most generally useful. (Sitney, 1979: 115-116)

Segundo o crítico de cinema P. Adam Sitney, o único precursor de *Scorpio...* conhecido pelo recurso às canções e ausência de vozes humanas é o filme *Cosmic Ray*, de Bruce Conner, rodado poucos anos antes de *Scorpio Rising*. A forma estilizada do filme consiste na

colagem de temas musicais populares, entre os quais, um tema de Ray Charles, com imagens irreverentes da cultura popular americana: Mickey Mouse, ficção científica série "B", *westerns*, *pin-ups* etc. Não há qualquer prova escrita, ou mesmo oral, de Anger e de estudiosos da sua obra, que ele tivesse conhecimento do filme de Bruce Conner, ou que nele se tenha inspirado. Em entrevista a Rebekah Wood, Anger demonstra o seu desconhecimento quanto ao filme citado:

You'd spent over ten years in France. When you came back to live in New York you must have felt like a stranger.

It's always been strange to me there anyway. Brooklyn was as strange to me as any foreign country. I was invited to stay with friends in Brooklyn, by another film-maker, Marie Menken. When I was there I went out to Coney Island and met this group of bikers, who had built themselves showbikes, very flamboyant machines – dozens of headlights, chrome fins and things, basically made to show off. That was the origin of *Scorpio Rising*.

. Scorpio's the sign that governs death and sexuality...

...and machines. So there is a direct connection with motorcycles, weapons, the mechanical aspect of things.

. That teen-dream, the rebel-biker mythos, it's been imitated a lot.

Yes, I was the first one to use pop music. Sometimes I'm called the godfather of MTV (laughs). I made my music track out of songs of that summer, songs that were just around. It sort of identified that summer. I didn't steal them, I paid the rights: fifteen thousand dollars – cost a lot more now. I think I was the first to use pop music as ironic commentary on the image, in the way that I did. (Wood, 1989: 50)

Ainda em relação a este ponto e citando Sitney: " The structure of the ideas evoked by Conner's collage is straightforward; unlike Anger's film, there is no room for ambiguity in Cosmic Ray." (Sitney, 1979: 123). Todavia, mais esclarecedor da estética e discurso fílmico de Anger é o seu fascínio romântico com a Hollywood do cinema mudo.

. What's the particular appeal for you of Valentino as a star?

I like the stars of the silent era, there's something about the lack of a voice that makes the character of the star more mythic... and to me he had fabulous charisma. Now, he wasn't the only silent star that had sexual charisma, but he was the first one...the one that was a love-object, a boudoir boy, let's put it that way. He more than any other, was like a total turn on to me. (Wood, 1989: 44)

Este pequeno excerto da entrevista é muito revelador do imaginário de Anger e ajuda a compreender alguns aspectos imagéticos de *Scorpio Rising*. Assim, por exemplo, a imagética homoerótica do filme reside em imagens cristalizadas e sexuais das estrelas do cinema mudo de Hollywood. Atente-se na comparação de Rudolfo Valentino a um *boudoir boy* - de certa forma Scorpio, na sua época, é um *boudoir boy*. Ele é-nos apresentado no¹⁸ seu quarto fetichista e, através, dos seus heróis e ícones espalhados nas paredes do quarto. Também a representação das outras personagens, como Taurus, Blondie etc., é como uma *passerelle* de rapazinhos bonitos que se vestem de couro e atavios cromados nos seus *boudoirs*, à semelhança das divas e estrelas de cinema de Hollywood.

A emergência da música popular americana, do *Pop* e do *Rock*, nas contraculturas das décadas de cinquenta a setenta, do século XX, está a par de outras expressões culturais como o cinema, a escrita, as artes plásticas e os *happenings*. Críticos musicais e escritores, como Tom Wolfe e Greil Marcus, debruçaram-se sobre estas expressões numa tentativa de compreensão dos mundos alternativos dos jovens. Se por uma via, a música *Pop* nasce no seio *mainstream* do conformismo e do consumismo, como por exemplo os delicados temas de Peggy March ou de Bobby Vinton, por outra via são assimilados e subvertidos por artistas *underground* da música *Rock* para mais tarde estes serem “engolidos” pelo sistema industrial e comercial.

Parece pertinente referir que o *boom* criativo e consumista da juventude pós-guerra está cimentado na prosperidade económica e tecnológica dos EUA, e comentar com algum detalhe este fenómeno sociológico. No final dos anos quarenta, início dos anos cinquenta, a maioria dos jovens brancos americanos começava a dispor de dinheiro para comprar discos, aparelhagens, instrumentos musicais, roupas, idas ao cinema etc., pelo que se tornaram

¹⁸ Sublinhados pela autora do trabalho.

destinatários de uma indústria de lazer. É uma indústria de massas para a juventude, pois ao mesmo tempo que aliena e entretém, vai produzindo a semente da discórdia entre os adultos e os *teenagers*. Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Marlon Brando, Mamie Van Doreen e James Dean são os exemplos de subversão dos valores americanos – não há decoro nas letras explícitas de Presley nem no gingar sexual das suas ancas (Elvis "the Pelvis"), não há "salvação" possível a partir das incitações de rebeldia, violência, sexo e escapismo, fora e dentro dos ecrãs e palcos. Como o mito do monstro de Frankenstein, os adultos, via prosperidade económica, haviam criado o seu "monstrinho" social e cultural de jovens cada vez mais insatisfeitos e contestatários, o que a partir dos anos sessenta se iria acentuar de forma radical.

The main change that took place in the 1950s and which led to the recognition of teenagers as a separate entity was the growth of the affluent society. Young people were earning good wages; even if they were still at school, they could take a part-time or a Saturday job. As they had none of the responsibilities of adults, no families to support, they could spend nearly all their earnings on themselves.

The advent of the five-day week and generally shorter working hours gave them plenty of leisure time in which to spend that money. (...) Along with the growth of affluence and independence among the young came an increase in assertiveness and the seeds of rebellion. Teenagers began to reject the values of their parents and react against their lifestyles. They chose as their heroes actors such as James Dean and Marlon Brando who played alienated, disaffected youths in films such as *Rebel Without a Cause* (1955) and *On the Waterfront* (1954). (Powell/Peel, 1988: 42)

Em plena época de prosperidade económica, social e tecnológica americana diferentes realidades coexistiam, nem sempre da forma mais pacífica. No período pós - Segunda Guerra as dicotomias culturais e políticas acentuaram-se, como por exemplo, as actividades governamentais contra o Comunismo e contestação da *intelligentsia* intelectual e artística, nomeadamente, os *Beats*, alguns deles comunistas, a repressão sexual em relação aos adultos *versus* o dossier Kinsey, os livros polémicos de Wilhelm Reich, ou o amor livre dos adolescentes na parte de trás dos automóveis; o optimismo consumista *versus* a pobreza e racismo que vitimaram as comunidades de negros e de outras minorias raciais. No entanto, e

à margem dos problemas, uma forma popular musical floresceu no início dos anos cinquenta – o *Rock 'n' Roll*.

O termo “*rock*”, no contexto musical, surgiu a primeira vez em 1920 e em 1935, John Haymes gravou um disco chamado *Rock and Roll*. No jargão africano-americano dos anos trinta “*roll*” e “*jazz*” significavam “*sex*”. Assim, logo na sua origem negra, o sexo é componente essencial da música tocada nos *honky-tonkies* das populações negras pobres. Essa música popular, feita e consumida por negros (*Blues* e *Jazz*), que falava abertamente da sexualidade e das relações de poder entre homens e mulheres ou padrões brancos e negros explorados, foi sempre associada pelo *mainstream* branco e negro aos vícios e à preguiça. Os puritanos de ambas etnias não só proibiam os seus filhos de ouvir e tocar *Jazz*, como revelavam uma forte resistência à sexualidade livre e desinibida. Os puritanos associavam sexo a um vício diabólico, o qual arrastava o ser humano para a doença, para a miséria e para a morte. Embora, o *Rock'n'roll* tenha, por um lado, raízes na música popular negra americana, tem, por outro lado, origem na música popular branca. É da fusão do *rhythm blues* e do *country hillbilly* que nasce o *Rock*.

Rock'n'roll had its origins in the southern United States. It was a combination of black music - primarily 12-bar blues – with poor white Country and Western music derived from rural US hillbilly music. The strong, repetitive rhythms of the blues interacted potently with C & W's more extrovert approach to produce a form of music called "rockabilly". (...) From rockabilly and the independently developed rhythm'n'blues (R&B) sprang rock'n'roll. (*Ibidem*, 1988: 44)

Durante o período da Segunda Guerra Mundial, as convulsões políticas tinham provocado profundas alterações na sociedade americana, dando espaço à emancipação feminina e às minorias étnicas pelo papel que representaram nos esforços de guerra, e ao contacto com outros povos e culturas. Porém, a seguir à guerra, e à medida que o tempo passava, os papéis normalmente atribuídos aos homens e mulheres e a segregação racial voltaram ao mesmo trilho da conformidade, do antes da guerra. Os adolescentes e jovens viam nas suas famílias, vizinhos e na televisão exemplos vivenciais de hipocrisia e de aborrecimento. A música, os programas televisivos, e outras expressões de lazer dos seus pais não faziam sentido para os jovens do final da década de cinquenta. Eles ansiavam por experiências semelhantes às que viam em filmes como *Rebel without a cause*, em *The Wild One*, *The Blackboard Jungle* e nos

filmes de série "B" e *exploitation*, que como foi dito no capítulo um, exploraram até ao âmago a temática dos *teen-rebel movies*. E como música de fundo, o *Rock*.

The real break-through for rock'n'roll had, however, come a year earlier with the release of 'Rock Around the Clock' by Bill Haley and the Comets, a song from the soundtrack of the 1955 teen-rebel film *The Blackboard Jungle*; after the success of the record, Haley went on to make a film of the same name. Produced on a small budget \$200.000 – this film introduced rock'n'roll to a wider international audience and proved a great success. (...) It was also blamed for juvenile delinquency; for example, when it was shown in London in 1956, 2,000 young people rioted in the Elephant and Castle area incited by the film. The reaction to this movie convinced many adults that rock'n'roll with its wild rhythms and sexual undertones, was a bad influence on the young.' (*Ibidem*, 1988: 44)

Os primeiros *rockers* eram negros – Chuck Berry, Bo Diddley, Esquerita e Little Richard – mas em breve Elvis Presley e Jerry Lee Lewis adoptaram como seu o *Rock'n'roll*, o que favoreceu a indústria discográfica americana pois os jovens brancos aderiram em peso ao novo ritmo. Primeiro, os músicos negros foram prejudicados pelo racismo primário do público branco, porque embora os jovens brancos gostassem de *Rock* preferiam ver e ouvir artistas brancos, sensuais e jovens. Mas, pouco a pouco, a influência e o talento dos músicos negros de *rock* foi-se impondo e no final da década de cinquenta são criadas as editoras dedicadas à música negra - *Motown*, em Detroit e a *Chess*.

A *Motown* não estava muito interessada em lançar apenas *Rock'n'roll* puro mas sim, música negra de fusão entre os *Gospels*, *Rock* e *Blues*, com alguma qualidade a nível musical, de *performance* e de escrita, criando o estilo *Soul music* ao contrário da *Chess*, especializada em *Rock*. Mas a *Motown* também era também uma linha de montagem de criação de *hits* substituíveis todos os meses. A etimologia da palavra *Motown* reside num jogo linguístico que acentua o carácter industrial fonográfico – *Motor Town*.

À semelhança de um animal autofágico, a música popular americana começou por ser a música simples, despretensiosa, e, de certa forma, *outsider* nas classes sociais burguesas ou elitistas, e que provinha dos destituídos da sociedade, fossem eles negros ou brancos. Porém, conforme a história ensina, essa música é assimilada rapidamente pela indústria da cultura e transformada em *hits* medíocres e/ou melosos para entretenimento fácil e consumo imediato.

Não obstante esse sinal negativo, no início da década de sessenta, novos desenvolvimentos musicais surgiram por toda a América relacionados com as contraculturas que começavam a despontar em Nova York (*Pop Art*) e na costa californiana (*Surf*, *Garage punk* e psicodelismo) para, passados alguns anos, terem sido de novo assimilados pelo *mainstream* num processo rotativo *ad infinitum*. As raízes não-conformistas e revolucionárias da música popular americana têm sido cortadas pelo circuito económico e industrial para darem lugar a subprodutos de qualidade duvidosa como a *Bubble-gum music*, que as massas consomem sem preocupação estética.

A banalidade da música ligeira foi alvo de estudo por Theodor W. Adorno no ensaio *Sobre o Carácter Fetichista na Música e a Regressão da Audição*, de 1938, e no contexto da reprodução artística para usufruto cultural das massas populares, prefigurando a sua tese *Sobre a Indústria da Cultura*. A posição de Adorno é irónica e lúcida quanto à possível democratização da arte através da reprodução industrial e dos novos engenhos tecnológicos, como o seu amigo Walter Benjamin havia preconizado em 1936. Contudo, onde Benjamin viu democracia para as massas, Adorno viu ditadura e alienação, qual Situacionista *avant la lettre*. Segundo Adorno, a industrialização da música era perigosa para os sentidos reflexivo, estético e singular do criador e do consumidor, podendo ambos ser asfixiados pela reprodução sem limites, e, alienados pelo gosto das massas populares pouco cultas. À primeira vista, a posição de Adorno parece elitista, mas não é, porque ele também não poupou as elites culturais: "Quem quer que ainda se delicie com as belas passagens de um quarteto de Schubert ou até com a provocante iguaria de um concerto grosso de Handel, equivale a um pretenso guardião da cultura entre os colecionadores de borboletas." (Adorno, 2003: 26). A sua demanda residiu em aspectos espirituais da Arte como algo inerente à Vida e as suas posições teóricas foram modernistas. O que Walter Benjamin vira como positivo e democrático para as massas, em plena ascensão Nazi, Adorno considerou (com frieza e mais tarde, com lucidez) o carácter fascista da cultura de massas e da indústria da cultura.

A familiariedade do hit vem ocupar o lugar de qualidade que lhe é atribuída. Gostar dele é praticamente o mesmo que reconhecê-lo. Uma abordagem em termos de juízo de valor passou a ser ficção para a pessoa que se sente encurralada pelas mercadorias estandardizadas.(...) Num dos seus ensaios, Aldous Huxley atirou a pergunta: num estabelecimento de diversões quem é que

realmente se diverte? Pela mesma ordem de razões, poderá perguntar-se quem é que se entretém ainda com a música de entretenimento. (*Ibidem*, 2003: 22)

Várias considerações são possíveis à luz da contextualização teórica de Adorno, que mais tarde ele próprio veio a reformular no seu ensaio *Breves considerações acerca da indústria da cultura*; ou seja, se no seu ensaio de 1938 ele havia utilizado o conceito de "cultura de massas", no seu novo ensaio de 1963 substituiu-o por "indústria da cultura", tornando-se mais abrangente o conceito "de" e "para" as massas. Adorno estava certo quanto à dialéctica entre o que se possa fazer de genuinamente criativo no campo musical, como por exemplo foram os experimentalismos dos jovens músicos das contraculturas das décadas de cinquenta e de sessenta, e como a avidez especulativa dos grandes interesses capitalistas e massificadores absorveu uma grande parte dessas criações, transformando-as em *standards*.

Anger aproveitou o melhor dos mundos – o carácter alienante e industrial dos *hits pop* e o seu poder mágico ao transgredir nos significados dos mesmos. Tome-se o exemplo mais notório do tema *Blue Velvet*, interpretado por Bobby Vinton, o qual é meloso e vazio até ao aborrecimento, mas que contraposto com as imagens dos rapazes das motos ganha novas leituras. A partir dos escritos de Adorno é possível especular que este teórico não via qualquer hipótese séria de se transformar algo medíocre e feito para consumo das massas urbanas, num produto imaginativo, *camp* e vanguardista, como foi feito com *Blue Velvet*. Em relação à música ligeira dentro do contexto capitalista, Adorno diz o seguinte:

Na época capitalista, os fermentos anti-mitológicos tradicionais da música conspiram contra a liberdade, tal como outrora haviam sido proscritos por serem seus aliados. Os representantes da oposição ao esquema autoritário passam a ser testemunhas da autoridade do êxito comercial. (...) O auditor, na linha da menor resistência, é convertido em comprador aquiescente. (...) A ilusão da predominância social da música ligeira sobre a séria tem como alicerce precisamente aquela passividade das massas que faz com que o consumo da música ligeira ponha em contradição com os seus interesses objectivos aqueles que a consomem. (*Ibidem*, 2003: 24-25)

No verão de 1963, enquanto milhares de rapazes e raparigas escutavam "passivamente"¹⁹ os *hits* como *Blue Velvet*, *Wipe out* ou *Point of No Return*, Anger, como intelectual e artista, aproveitou esses *hits* como formas narrativas dentro da estrutura sintáctica do filme *Scorpio Rising*, na linha de pensamento situacionista, criando o seu desvio à norma vigente capitalista de entretenimento ou espectáculo, e ainda, em relação a alguns pressupostos teóricos:

O desvio é o contrário da citação, da autoridade teórica sempre falsificada, pelo próprio facto de ela se ter tornado citação; fragmento arrancado ao seu contexto, ao seu movimento, e, finalmente, à sua época, como referência global e à opção precisa que ela constituía no interior desta referência, exactamente desconhecida ou errónea. O desvio é a linguagem fluida da anti-ideologia. Ele aparece na comunicação, que sabe não poder deter nenhuma garantia em si própria e definitivamente. Ele é, no mais alto ponto, a linguagem que nenhuma referência antiga e supracrítica pode confirmar, (Debord, 1991: 164)

O cinema vanguardista dos anos sessenta, onde se inserem os filmes de Anger, é sobretudo o desvio ou transgressão dinâmicos num quadro de referências numa *low culture*, como fora o cinema de entretenimento de Hollywood, e a música *Pop*, e de *high culture*, como foram os experimentalismos sonoros e cromáticos de Eisenstein, no princípio do século XX, ou a beleza mágica dos filmes de Méliès. O que ainda hoje perturba o espectador perante um filme de Anger, Jack Smith ou de Warhol é o seu temerário desvio contra todas as regras estabelecidas antes e depois da sua concepção e uma extravagante vitalidade, só possível na *práxis* criativa. O esquema de montagens, colagens e sobreposições de imagens aproveitadas a partir da cultura de massas e de algumas referências históricas em *Scorpio Rising*, pertencentes à *high culture*, vai de encontro às teorias realistas de Walter Benjamin e ao seu gosto pela cultura vanguardista.

Both the avant-garde and mass culture pioneered the uses of technology in cultural production. Dadaism, for example, incorporated into the realm of art the reception-in-shock imposed by film, a mass culture medium of technological base. Hence, even though Benjamin realized that mass culture was heavily commodified, he regarded it as a form potentially leading to a new, non-

¹⁹ Leia-se "passivamente" no sentido teórico de Adorno, de "auditor regressivo".

bourgeois mode of consciousness. (...) Benjamim differed from authors like Greenberg; rather than oppose kitsch and the avant-garde, he defined their relations in a more dialectical way and even stressed the desirability of a constant dialogue between the two. (Suárez, 1996: 21-22)

Igualmente hodierna e premonitória é a visão de Adorno quanto ao culto das estrelas musicais e dos *hits* que a partir da década de cinquenta se tornaram apanágio da música popular ou ligeira. Adorno ressalta a função emotiva subjacente ao ouvinte quando escuta um determinado tipo de vozes e letras das canções popularizadas através da rádio ou de discos, o que se tentará mostrar na análise dos treze temas incluídos no filme, os quais ou estão em sintonia ou em contradição com as imagens, gerando "um confronto emotivo" entre o que se vê e o que se ouve. Dentro desta compreensão emotiva do ouvinte destaca-se o seu famoso conceito "fetichismo musical" que segundo o teórico possui várias sementes destrutivas: o seu valor mercantil que colide com a qualidade artística, "Com efeito, toda a vida musical contemporânea é dominada pela forma da mercadoria: os últimos resíduos pré-capitalistas são eliminados." (Adorno, 2003, 30); a vulgarização e consequente alienação, "As obras de arte sujeitas à fetichização e transformadas em bens culturais experimentam por isso alterações de constituição. Passam a ser vulgarizadas. O consumo desconexo leva-as à destruição." (*Ibidem*, 2003: 34); e ao fascismo, "Não é por acaso que a autoridade do maestro de sucesso lembra a do totalitário Führer." (*Ibidem*, 2003: 38)

Adorno foi muito crítico quanto à fetichização da música e ao ouvinte regressivo (alienado e passivo) e manifestou o seu desagrado através de afirmações que contradiziam o optimismo do seu amigo Walter Benjamim:

A identificação com as canções da moda e os bens culturais vulgarizados acusa a mesma síndrome que aquelas faces das quais já não se sabe se o filme as alienou da realidade ou se foi a realidade que as alienou do filme: escancaram a boca informe com dentes brilhantes num voraz sorriso, enquanto lá em cima os olhos cansados vagueiam tristes e aturdidos. Juntamente com o desporto e o cinema, a música de massas e o novo tipo de audição contribuem para impossibilitar uma fuga ao infantilismo geral, (*Ibidem*, 2003: 41)

Estas declarações de Adorno, à primeira vista fortíssimas, pressagiavam o advento dos *hits* *parades*, do nascimento e desaparecimento precoce de estrelas do *showbiz* e dos grupos

históricos de *fans* que corriam como loucos para ver as suas estrelas ou comprarem os últimos êxitos. Anger, por seu turno, aproveitou o potencial da música *Pop*, transformando-a, de mero produto comercial, em metalinguagem, como um moderno alquimista, manipulando sons e imagens. Segue-se o estudo das treze canções e segmentos de *Scorpio Rising*.

Part I: Boys and Bolts

Scorpio... dá início com imagens de uma garagem na qual alguns jovens com penteados e roupas da época se movimentam em torno de peças de motorizadas espalhadas pelo chão. A câmara alterna planos médios da garagem com *zooms* das peças cromadas das motos que começam a ser montadas pelos motociclistas como um *puzzle* e, de um par de botas de cabedal negro e correntes. Estas imagens são entrecortadas com a imagem desenhada de um escorpião vermelho em ascendência e do tronco de um motociclista, o *pinstripe*, filmado de costas para o espectador. O conjunto de imagens relativas às partes mecânicas de motocicletas, do escorpião, que como signo rege o Sexo e a Máquina, e do *pinstripe* de costas que pouco depois se volta para a câmara mostrando a barriga nua e um pouco do baixo ventre, sugere o ritual quotidiano dos *Hell's Angels* e de outros grupos motorizados.

Carel Rowe no seu artigo afirma mesmo tratar-se de um ritual premonitório da morte, visto o filme ter uma movimentação espiralada na roda de acontecimentos e no ritmo dos mesmos – o início pressagia o fim, o movimento ascendente do escorpião, e o final encerra um ciclo que a todo o momento pode recomeçar. Note-se uma certa semelhança com a roda budista da Vida, os movimentos circulares dos nascimentos e falecimentos perpetuam-se no infinito.

Scorpio has the form of a ritual from the beginning, in preparation, to its end, in death. The cycle nature of the ritual suggests a timeless repetition. The film has been divided into four parts for the ritual. The "boys" meticulously preen their mechanical egos (cycles), in custom colours and high gloss chrome, and themselves, in bulging denim and leather. (Hunter, 2001: 29)

Nesta apresentação introdutória de *Scorpio...* é utilizado o tema musical *Fools rush in*, de Ricky Nelson; de forma subtil e irónica as palavras "fools" e "angels" remetem para várias possíveis leituras e interrogações. Quem são os "fools" e quem são os "angels"?! Será que

esta canção romântica *Pop* pode ser lida como uma grande paixão pela Máquina?! Ou pelo motociclista?! Os pares antitéticos "fools"/"angels" e "fools"/"wisemen" reforçam a ideia de paixão funesta, talvez o Amor *versus* a Morte.

Os versos finais "Well open your heart/ and let this fool rush in." parecem sugerir, em sentido literal, a entrega do apaixonado ao objecto da sua paixão, mas também podem ser lidos como o supremo sacrifício da própria vida à semelhança dos rituais dos Aztecas – oferecer o coração aos deuses. No contexto do filme, a terceira possível leitura refere-se ao culto subjacente da velocidade proporcionada por uma Máquina, que desbrava o desconhecido até à morte. Gregory Markopoulos, crítico e realizador de cinema, no seu artigo de Outubro de 1963, "*Scorpio Rising: First Impressions After A First Viewing*", oferece um curioso esclarecimento, na linha esotérica de Anger, relativamente ao termo "heart", o qual vai reaparecer em outros temas do filme:

I end with the end of the film, wondering somewhat uneasily how aware Anger was of its particularly terrible irony. After the final action, the (prat?) fall of the cyclist, we see for some time close-up the red flashing of the rear light of the motorcycle. The giant red star Antares is the major feature of the constellation Scorpio. It is known as "The Scorpion's Heart." But Scorpio has no heart. Scorpio has no heart. A heart may be eaten out. (*Film Culture*, 1964: 7)

Outro verso que oferece uma leitura carregada de sentidos, em sobreposição às imagens, é o seguinte: "But wisemen never fall in love/so how are they to know." Os "wisemen" poderão ser lidos como o *mainstream* conservador e cauteloso, que não se aventura e que nunca conhecerá a vertigem do prazer, ao contrário dos jovens rebeldes ("fools"). Este primeiro tema introduz a primeira parte do filme – *Part I: Boys and Bolts* – da qual fazem parte quatro temas musicais. As tonalidades cromáticas das imagens são relativamente suaves: pequenas luzes, cromados que brilham e o brilho dos óleos que irão lubrificar as motos depois de montadas. O *chiaroscuro*, na introdução do filme, confere uma certa intimidade às cenas e os movimentos lentos da câmara reforçam a solenidade do ritual, sem contudo quebrarem um ritmo intrínseco bastante rápido.

De realçar a apresentação irónica do título do filme e do seu realizador, que é escrita com pregos cromados nas costas do blusão de couro do *pinstripe*, acentuando o carácter fetichista da roupa de couro e dos ícones rebeldes (Brando e Dean) a ela associados. Para contradizer o

impacto sexual e poderoso desta imagem, Anger filmou o momento em que a barriga do motociclista se retrai para fingir que tem um tronco perfeito, com bons abdominais. Nota cómica ou teatral, nunca se saberá. Porém, este retraimento da barriga pode lembrar que para além do ego potente do motociclista, existe o humano com as suas fragilidades.

De acordo com o sistema de associações de Anger, as palavras do primeiro tema podem ser conotadas com o *pinstripe* corpulento e com o culto das motos, personificando a América alternativa e rebelde da época. Em entrevista aos críticos de cinema Tony Rayns e John Du Cane a Anger, este explica o seu ponto de vista quanto à América:

Why did you go back to America to make "Pleasure dome"?

Because America is the Pleasure Dome of the world. Even the Chinese bitch in their blue cotton drawers for the American Pleasure Dome. The materialistic dream is so strong, that you have to be of the purity of Parsifal to banish Klingsor's castle, and tell all the flower girls to go to hell with their own illusion. (*Time Out*, 1971: 49).

A visão de Anger, sobre uma América de sonhos materiais desfeitos, em *Inauguration of Pleasure Dome*, é semelhante à visão agressiva de *Scorpio Rising* – o limbo da garagem e os rituais ligados à Máquina pressupõem a materialização dos sonhos que a breve trecho serão dissolvidos na arena da morte – o *rally* final do filme. A palavra chave da canção de Ricky Nelson será talvez "rush" como símbolo da correria para a morte e o barulho intenso do motor de uma moto, no final da canção, parece ser uma alusão ao "motor Aleister Crowley", metáfora do conceito de energia vital, que Anger divulga em quase todas as suas entrevistas: "I'm engaged in a long-term campaign. I have one product that I'm selling: the 20th Century's most misunderstood genius, called Aleister Crowley." (*Ibidem*, 1971: 48) ou, " *Scorpio Rising* is a machine and I keep his spark plug burning on AC – Aleister Crowley – current..." (Hunter, 2001: 21)

O segundo segmento continua a mostrar a construção das motos pelos rapazes ao mesmo tempo que mostra imagens de brinquedos de corda, representando polícias motorizados e um menino com um blusão e chapéu de couro, como uma antecipação do futuro. A câmara faz *zooms* muito rápidos dos brinquedos e do rapazito. Este tem inscrito numa *badge* do blusão "I was born to Raise Hell" o que está nos antípodas do angelical tema *Wind-up Doll*, de Peggy

March. As tonalidades do segmento são o turquesa e os azuis pastel, o prateado e o negro que se harmonizam com a música e palavras do tema musical.

O verso "I'll fall in love with him", dentro do contexto das imagens do filme, remete para uma subliminar mensagem homoerótica, mas poderá ser entendido como a paixão platónica por algo divino, algo inatingível, contudo digno de um amor intenso. Também é possível ler como o devotado carinho com que os motociclistas tratavam das suas motos. Como disse Anger: "Guess which one I was in love with ten years ago?...Was it the chromium or was it the guy?" (*Ibidem*, 2001: 21) Neste segundo tema é pronunciada a palavra "angels," como fora no primeiro tema e como aparecerá no tema de Elvis Presley. A candura literal do termo "angels" poderá ser lida no contexto temático das motos como o já mencionado e mítico grupo motorizado *Hell's Angels*, tanto mais que a inscrição enigmática "I was born to Raise Hell" assim o confirma. Esta inscrição reaparecerá numa parede do quarto de Scorpio.

A repetição constante do verso "Wind me up" sugere a mecanização dos movimentos vitais que animam seres vivos como objectos mecânicos, accionados por outrém. Em relação às imagens da criança que brinca aos motociclistas, com bonecos de corda, e aos versos "Wind me up/ or my dreams will fall..." há uma associação imediata ao sonho do rapaz, de vir a ser como os adultos rebeldes que ele admira e, para que o sonho se concretize, ele pede a uma entidade desconhecida para "lhe dar corda", no sentido de energia. O ser humano é transformado numa paródia *camp*, o que consolida a continuidade entre o "Homem" e a "Máquina", segundo o jogo de correspondências, de Anger.

Os versos "Break my heart/ And I'll cry in tears.", conotados com as letras melosas da altura, transformam-se, também eles, numa paródia *camp* porque estão dissociados das imagens dos rapazes e das motos, símbolos de virilidade. É importante referir as expressões dos rostos, tanto dos rapazes, como da criança, pois elas reflectem a alienação e o fascínio pela Máquina, como o do amoroso para com o objecto do seu amor. Anger designou esse fascínio por "Masculine fascination with the Thing that goes...from toy to terror." (*Ibidem*, 2001: 31)

Visto Anger ser um ocultista e apresentar ao longo do filme símbolos das cartas de Tarot, é pertinente referir o simbolismo da Máquina ou "Carro" (motocicletas e carros) no contexto do Tarot. Segundo a interpretação normalmente divulgada: " O carro corresponde ao corpo material, veículo do espírito; e os dois cavalos significam as contradições entre a passividade e a actividade, as emoções contraditórias (Godo, 1985: 40) Consoante a carta, ao ser virada,

apareça na posição correcta ou na posição invertida, terá leituras opostas. No primeiro caso, "viagens bem sucedidas, trabalhos bem executados.", no segundo caso, "colapso inesperado de planos, (...) perdas no último instante." (*Ibidem*, 2004: 41) No sentido esotérico, "Capacidade humana de, através da mente, controlar o corpo (carro) num rumo certo e definido, apesar das emoções." (*Ibidem*, 2004: 41). No desenrolar das acções no filme estas significações tornam-se mais óbvias, sobretudo na última parte, com a morte de um motociclista. Anger utilizou o poderoso significado desta carta de Tarot no pequeno filme-projecto *Kustom Kar Kommandos*, de 1964/65, um fragmento de cerca de três minutos que não teve desenvolvimento por falta de dinheiro, e em *Scorpio Rising*.

Scorpio Rising is an extension of self-gratification into self-immolation. The Machine (now a motorcycle) is totemized into a tool for power: the "charioteer" is Death (the ultimate "dream lover" by romantic standards). Violence replaces the poetic extension of personality and violent eroticism is combined with the tragic death of the highway hero ("the last cowboys")." (Hunter, 2001: 21)

Ao longo do terceiro segmento, a premonição da Morte é visível na figura de um esqueleto encapuçado, *The Grim Reaper Skeleton*, de pé e que contrasta com o jovial tema *My boyfriend's back*. As motocicletas estão montadas e um dos rapazes dá os últimos retoques. Recorrendo ao simbolismo das cartas Tarot, a personificação da Morte, na forma de esqueleto, é ambivalente:

Uma transformação inevitável ou mesmo um rejuvenescimento. É o planeta Saturno, cujo símbolo se forma pela cruz dos braços e pela foice.(...) Posição correcta: transformação, morte inevitável, influência de Saturno. Significado esotérico: é chegada a hora de uma transformação de facto, no sentido de uma regeneração espiritual, após o reconhecimento da futilidade da realidade; é a "morte" material. (Godo, 1985: 53)

A imagem ameaçadora da Morte corresponde aos versos da canção "My boyfriend's back and you're gonna be in trouble/ cause he's kinda a big and he's awful strong." É latente a metáfora entre o *Grim Reaper Skeleton* e o "namorado" forte e grande. O tom de ameaça continua nos versos " You're a big man now but he'll cut you down to size", " If I were you I'd take a permanent vacation" e "Look out now, yeah, my boyfriend's back"; no tema

cantado pelas vocalistas do grupo *The Angels* é um claro aviso da adolescente a um qualquer rapaz que tente apaixonar-se por ela, ou colocar a sua reputação em perigo, de que existe um namorado poderoso e destrutivo. Segundo o sistema de associação versos - imagens, estas palavras reforçam o poder irreversível da Morte, conforme foi salientado.

Part II: Image Maker

O quarto segmento ficou célebre pela utilização *camp* do tema melodramático e efeminado, *Blue Velvet*, de Bobby Vinton. Há uma contradição propositada e paródica dos rapazes motociclistas que se vestem de ganga azul e couro, enquanto o cantor fala de uma jovem que se vestia de veludo azul - "She". Os adjectivos dos versos podem ser descritos como sensuais e pertencentes ao mundo feminino, conforme as referências culturais ocidentais e orientais: "velvet", "softer than satin", "Warmer", "tender", "brightly", "glow", "precious". Os nomes "night", "stars" e "a flame burning" remetem para uma ambiência nocturna regida pela Lua, planeta feminino. É ainda o planeta que rege as emoções e o subconsciente.

Anger once described his finding, the fourth song as an example of "magick". He said that he had completed the selection for all the other songs and needed something to go with this episode, in which three cyclists at different locations ritually dress themselves in leather and chains with the montage continually jumping from one to the other. Anger turned on the radio and exercised his will. Out came Bobby Vinton's "She wore blue velvet," which when joined to the episode created precisely the sexual ambiguity Anger wanted in this scene. (Sitney, 1979: 118)

Semelhante ao ritual do sacerdote que se paramenta para a missa, também os rapazes se "paramentam" para o ritual que irá decorrer na terceira parte do filme. O *glamour* erótico e o *kitsch* neste segmento realçam as conotações homossexuais e parodiam o religioso: "It is surely impossible to flee from kitsch by taking refuge in religion, when religion itself is kitsch. The 'modernisation' of the Roman Catholic Mass and the Anglican Prayer Book were really a 'kitschification': and attempts at liturgical art are now poxed all over with the same disease." (Scruton, 2000: 92). Além das roupas eles usam uma vasta parafernália de acessórios conotados com os rituais sadomasoquistas ou com os acessórios espampanantes

dos clubes motorizados: correntes, anéis, bonés de couro, cintos cromados, óculos escuros, entre outros. O ar solene com que se arranjam não parece ter um intuito imediato para seduzir alguém mas sim, uma autocontemplanção narcisista dentro da filosofia estética do *glamour* da estrela de cinema. E também demonstram a concentração séria para o ritual.

Enquanto Leo, Taurus e Blondie se vão vestindo voltados para a câmara, surge o *pinstripe*, que tem inscrito no boné de couro as iniciais AC – o jovem actor parece ser um autêntico modelo masculino das fotos da *Physique Pictorial*, deitado, de tronco nu, calças brancas justas e botas de motociclista. Estas imagens masculinas, verdadeiros ícones do imaginário *gay*, ora contrastam com o tema musical ora se aproximam, numa eroticização apenas com precedentes no filme *Fireworks*, de Anger, no qual em vez de motociclistas existiam marinheiros, outro arquétipo imagético da cultura *gay*.

Conforme se pode verificar no contexto cinematográfico de *Scorpio...*, *Blue Velvet* é o culminar *camp* dentro do quadro transgressor de Anger. O segmento termina com o *pinstripe* de pé, paradoxo homoerótico do "she" da canção, com as pernas abertas sobre um poste luminoso em forma de falo.

In fact, there is a brief cut in the middle of the episode as one bare chested cyclist leans forward towards the camera and the image switches to the crotch of another as he zips his pants, suggesting fellatio. Similar eroticized montages occur later in the film, as when the hero kisses the plaster scorpion, his totem, for good luck, and the image quickly cuts to the bare navel of another cyclist. (*Ibidem*, 1979: 118-119)

A segunda parte do filme, " Image Maker - getting high on heroes: Dean's rebel and Brando's Johnny: the True View of J.C.)," prossegue com o tema (*You're the Devil in Disguise*, interpretado por Elvis Presley. Este tema musical ilustra o quarto de Scorpio e apresenta a personagem através de jogos irónicos da palavra "angel" por oposição a "devil" (simbolismo dos *Hell's Angels*) e acentua a dualidade sedutora do protagonista. A cena começa com um *travelling* do quarto, com as paredes repletas de retratos masculinos, ícones da juventude rebelde como James Dean, a televisão acesa com imagens de Marlon Brando, em *The Wild One*, com tonalidades azuis e brancas. Scorpio está reclinado na cama a ler bandas desenhadas, como qualquer inofensivo adolescente faria. A aparente desorganização estética de um quarto juvenil comum é suportada pela mordaz letra da canção: "You like an

angel/Walk like na angel/Talk like an angel/But I got wise/You're a devil in disguise/Oh yes you are/The devil in disguise."

Embora a letra da canção seja, em princípio, dedicada a uma personagem feminina, no seu aproveitamento metafórico ela serve o propósito irónico de ajudar a caracterizar Scorpio – parece um anjo, quieto no seu quarto, a ler historietas de quadrinhos, mas pouco depois, quando ele tenta acender um cigarro, procurando imitar Brando e se queima nos lábios, pressente-se que aquele jovem tem algo de disfuncional, uma espécie de Dr Jekyll/MrHyde; esse pressentimento é coadjuvado com as caveiras, o estandarte na parede com a representação da caveira e das tibias e, como supremo desvio, não existem imagens de *pinups* femininas, apenas imagens masculinas. A letra da canção continua com a repetição do refrão e palavras que, no contexto homoerótico sugerem uma paixão carnal intensa, mas também de traição, um pouco como nas relações ocasionais de pares homossexuais: "You fooled me with your kisses/You cheated and you schemed/Heaven knows how you lied to me/You're not the way you seemed."

As conotações homossexuais e juvenis continuam numa das bandas desenhadas *The sons also rise*, com os bonecos abraçados, como já fora referido no capítulo anterior. O final da letra confirma que o protagonista é de facto um demónio disfarçado, enquanto Scorpio calça as botas e se levanta. Segundo Sitney, "His room is a vast metaphor; its walls exhibit a virtual catalogue of his unconscious, in the same way that the cluttered walls of many American adolescents, where everything meaningful to them is tacked and pasted, represent their unconscious." (Sitney, 1979:119) O nível metafórico das representações iconográficas, do quarto de Scorpio, é coadjuvado com as imagens do filme *The Wild One*, ao longo da descrição do citado quarto. A metáfora da América juvenil da época "narra", em consonância com as palavras cantadas por Elvis, as acções de Scorpio. Embora transgressor, Scorpio é a metonímia do comportamento mimético das massas populares juvenis que, como foi abordado no capítulo anterior, seguem os seus líderes com fervor cego e religioso. O fascismo, inerente a este fenómeno, é explicitado no estandarte com a caveira pendurado numa das paredes do quarto. "It is from the images on this television that Anger gets his most interesting collage effects." (*Ibidem*, 1979:119) Embora não existam provas escritas, o facto de Anger seleccionar um tema cantado por Elvis Presley, ícone do *rebel rocker*, com uma letra tão sugestiva de referências diabolizantes, não parece ser aleatório mas sim consequência de meditação do realizador.

Elvis Presley foi e será, para sempre, fonte de especulações críticas, idolatria de *fans* em todos os cantos do mundo, *memorabilia* e mimetismo. Abbie Hoffman, figura controversa da contracultura americana dos anos sessenta, no capítulo *1/2 of Elvis Presley*, relata como Elvis foi um modelo de rebeldia dos anos cinquenta para ele e para os seus amigos. O carisma de Elvis residia na sua figura física, no provocante gingar da região pélvica e nas conotações sexuais das letras dos temas: um autêntico conjunto de atitudes desdenhosas perante as convenções sociais e culturais do *mainstream*. Mas a atitude de Elvis provinha, ela também, do mimetismo em relação aos músicos negros de *Rock'n'Roll* e não totalmente de si mesmo: "Black-Ass sockin it out and humpin a sax while sweat poured out in buckets. 'Shake, baby, shake, baby, till the meet rolls off your bones' (...) – God that music sure gave you a boner..."(Hoffman, 1971: 25) O apelo sexual e emotivo do *Rock'n'Roll*, conseguia levar milhares de adolescentes americanos ao transe histérico, tão semelhante às massas ululantes do Fascismo de Mussolini, ou do Nazismo de Hitler. O filme de Timothy Carey, *The World's Greatest Sinner*, ilustra, de forma hiperrealista, a histeria adolescente num concerto de *Rock* e como este fenómeno é aproveitado por políticos "fascistóides".

A contradição irónica e suprema do fenómeno "Elvis e *Rock'n'roll*" é a sua origem africana. Os negros pobres, até então marginalizados pelo *mainstream* branco, chegaram finalmente à ribalta cultural para, de certo modo, "encantar" os seus filhos loiros, de olhos azuis e, conduzi-los ao *ghetto* negro, uma fábula moderna do "Flautista de Hamelin". Elvis foi um desses jovens que imitou e seguiu a verdadeira atitude negra do *Rock'n'Roll*, inicialmente sem intuito económico, apenas um adolescente americano que intuiu o potencial revolucionário da música feita por, e para, negros pobres. Embora branco, Elvis era tão negro no sentir e nas referências culturais africanas-americanas quanto Chuck Berry ou Bo Diddley. Leia-se a descrição de Elvis e da sua ida ao "Ed Sullivan Show" e veja-se como os mecanismos da censura moral *mainstream* foram activados nesse programa, em nome da moral e dos bons costumes:

But all of a sudden, some dude came struttin up from down in the South somewhere. He dug bikes like in "The Wild One" and he smirked like James Dean in everything. He was a tough-ass motherfucker and he sang from the inside out and yet he was white. He belted it out and what he said was get the fuck off my blue suede shoes (...) If you weren't on the Sullivan Show you didn't exist. (...) You know what? We never did get to see his blue suedes, in fact the

truth of it is, we never got to see anything below Elvis' navel! (*Ibidem*, 1971: 26-27)

Assim que o tema de Elvis Presley termina, começa o tema de Ray Charles, *Hit The Road Jack*. Assiste-se à preparação fetichista de Scorpio, semelhante à dos outros rapazes motociclistas, mas com mais pormenores. O protagonista veste o blusão de cabedal e coloca as correias de motociclista (e de ritual sadomasoquista!). Junto ao espelho está um gato siamês a presenciar os preparativos do dono. Adorado no Antigo Egipto como a personificação da fecundidade – deusa Baast – odiado na Idade Média e receado a partir daí como aliado do demónio, adorado pelos intelectuais e artistas como Baudelaire, a partir do século XIX, o gato tem a sua cota parte de importância no quadro de correspondências de Anger. Aliás, entre as cenas de preparação de Scorpio, surge uma imagem de segundos com um gato preto e um gato branco, num fundo vermelho-sangue, uma imagem quase demoníaca.

A letra de *Hit The Road Jack*, bastante ritmada, "incentiva" a partida do protagonista para uma viagem sem regresso, como se pode ler no refrão: "Hit the road, Jack and don't you come back no more, no more, no more, no more..." A letra é uma espécie de diálogo entre uma mulher e o seu ex-amante que ela expulsa sem dó nem piedade (note-se a insistência do refrão vezes sem conta, ao longo do tema). Numa possível interpretação metafísica a mulher poderá simbolizar a Morte que incita o motociclista a "fazer-se à estrada", uma futura vítima de um acidente rodoviário, temática repetida até ao final do filme.

A par desta possível leitura estão as próprias palavras de Anger ao dizer que a morte apenas fecha um ciclo para tudo recomeçar *ad eternum*. As palavras semiproféticas do homem da letra, Jack, são as seguintes: "Now baby, listen, baby, don't ya treat me this way/ Cause I'll be back on my feet some day." Dentro das correspondências ocultistas de Anger, o "I'll come back" sugere a reencarnação: do ponto de vista cultural, sobre a transgressão juvenil, poder-se-á compreender como o renascer cíclico de subculturas e contraculturas juvenis, que se seguiram até ao presente e, em relação aos clubes motorizados, a consciência da perda de vidas humanas, em competições e desastres nas estradas.

No final do tema de Ray Charles, Scorpio coloca nos dedos anéis de metal figurativos e snifa cocaína. Por detrás dele está pendurada uma corda com o laço de enforcado e enquanto snifa a cocaína o espectador vê *flashes* vermelho-magenta, a mesma cor da bandeira nazi, o bonequinho de *Wind-up doll*, o *pinstripe* e um gato preto, sequência esta muito rápida. Ele

está pronto a agir. Sitney compara o acto de colocar anéis nos dedos neste segmento do filme com o mesmo acto em *Inauguration...*. Na liturgia católica o anel é simbolo de poder. A notícia de jornal, junto à confusão de anéis, também é importante para o desenrolar da acção. No título e foto do jornal lê-se a morte de motociclistas em acidente de *rally*.

A "combustão AC", imaginada por Anger, relaciona-se com os primeiros versos do sétimo tema do filme, *Heat Wave*: "Whenever I'm with him, something inside/ Starts to burning, and I'm filled with desire, /Could it be a devil in me or is this the way love's supposed to be?" Scorpio está tomado de energia, como um possessor do demónio Crowleyano. Por debaixo de *Heat Wave* ouvem-se grunhidos animais (que se repetirão no tema *Torture*) e barulho de motos. No ecrã da televisão do quarto as imagens do Brando são substituídas por imagens de pássaros a fugir de uma gaiola e pela imagem fugidia de Bela Lugosi, no papel de Drácula, cor púrpura em fundo vermelho.

Scorpio "libertou-se" das inibições éticas e está pronto para provocar o caos: "It's like a heat wave/ Burning in my heart,/I can't keep from cryin',/It's tearin' me apart." O arquétipo da "libertação" romântica justifica-se através da letra do tema – é uma onda gigante de energia que sai de dentro para fora do indivíduo e lhe permite fazer tudo - "Do what thou will shall be the whole of the Law", Aleister Crowley. Contudo, a sucessão de imagens libertadoras é, de facto, uma fraude porque, depois do entusiasmo energético proporcionado pelo ritmo da canção (e da cocaína!), surge a verdade. Os pássaros resumem-se a um par de pombos e o temível Drácula é um vampiro *kitsch* de série "B". Anger parece contradizer, através da ironia, todos os pressupostos de libertação romântica. E a partir de *Heat Wave* a estrutura do filme transforma-se num encadeamento de colagens imagéticas e iconográficas cada vez mais paradoxais:

We see in one or two seconds of cinema the re-creation of a high, or Byronic myth of paradox of liberation. This brief montage evokes both tremendous liberation and tremendous limitation; the liberation inherent in the exuberant enthusiasm of the editing and the ecstatic pace of the music, and the simultaneous limitation in that the sudden "ace of light," as Michael McLure calls the sniff of cocaine, comes from a bottle and a powder; it is exterior. (Sitney, 1979:119).

As imagens de Scorpio são ainda entrecortadas com brevíssimos *flashes* de Brando e Dean, os heróis no qual ele se revê. Quando Scorpio veste o blusão, e antes de beijar o seu

talismã (um escorpião embalsamado), "But Crowley's major contribution to Anger's vision was his invention of 'magick,' the performance of ritual which seeks to invoke the Holy Guardian Angel (the aspirant's higher self), na idea adapted from the medieval magus Abra-Melin.⁵ The method of invocation relies on talismanic magic: the revitalization of talismans." (Rowe, 1974: 3), o espectador vê também a caveira desenhada no blusão de Brando. De súbito, quase no final desta cena, Scorpio repudia, com um esgar melodramático, os seus heróis, porque ele não quer ser "um cordeiro com pele de lobo", o que Sitney designa por "Boys' Town". Brando e Dean são heróis falsos porque, de acordo com Scorpio, eles não representam o verdadeiro espírito do *outlaw biker* americano, como os *Hell's Angels*. São heróis de plástico, fabricados pela indústria de Hollywood. Scorpio é um "Bad Boy" por natureza.

A transgressão delinquente faz parte da sua personalidade como uma doença psicopatológica. Ele não finge ser um "lobo mau". Como estava escrito na *badge* do menino em *Wind-up doll*, Scorpio nasceu para espalhar o Terror: "I can't explain it, don't understand it, I ain't never felt like this before, Now that funny feeling has me amazed, Don't know what to do my head's in a haze." Este verso final exprime o sentir de Scorpio; existe uma confusão mental entre os efeitos da cocaína e demasiada subcultura juvenil. Por esse motivo, Scorpio terá de canalizar a energia fornecida pela droga, (a cocaína é um estimulante) e a sua natureza destruidora – o mito astrológico de Escorpião regido pelos planetas Plutão e Marte, o deus do Inferno e o deus da Guerra, respectivamente. A tonalidade cromática altera para mais escuro à medida que o segmento decorre, evocando uma *trip* má. No final, surge um torso nu masculino e um escorpião embalsamado.

Segue-se o oitavo tema do filme, *He's a rebel*. Os autores que se debruçaram sobre o estudo do filme referem vários "rebeldes" - Brando, Dean, Jesus Cristo, Scorpio e Hitler. Cada um deles substitui o outro consoante a época histórica à qual pertenciam, mas Anger quis realçar a falência de todos eles perante a nova era que se avizinhava, a era de "Aquário". Esta nova era iria determinar as ondas de contestação juvenil das décadas de sessenta (movimento *Hippy*) a finais de setentas (movimento *Punk*): "Sado-masochism, death and sensuality, sex and angst-Scorpio is America's buried collective adolescence manifested in the isolated popart visions of decayed dreams. It reflects the last gasp of the dying Age of Pisces (Christianity) as a motorcycle race roaring toward oblivion." (*Ibidem*, 1974: 5)

No oitavo segmento, Anger justapõe imagens a azul e branco de Jesus, e dos seus discípulos, e de Scorpio a cores, a caminharem. Scorpio tranporta numa das mãos um bastão

longo com uma luz vermelha no topo. Este objecto tanto configura uma varinha de Mago como um prolongamento fálico da personagem:" The phallic Roman candle, violently sputtering, in *Fireworks*, is travestied in *Scorpio* by a long flashlight." (Kelman, 1963: 6) Cada um destes "rebeldes", Scorpio e Jesus, dirige-se a um espaço fechado de confraternização: " See the way he walks down the street/Watch the way he shuffles his feet/My, he holds his head up high/When he goes walking by/He's my guy." O carácter rebelde e poderoso de Jesus e de Scorpio é sublinhado pelos seguintes versos: "My baby, oh he's the one/To try the things they've never done/Just because of that they say/ He's a rebel and he'll never ever be any good.". O último verso adequa-se ao carácter violento de Scorpio conforme se poderá observar no segmento seguinte do filme.

A tonalidade azul e branca das imagens de Jesus Cristo, quase no momento da sua Paixão, é simbólica, como tinham sido as imagens de Brando e sugere a cristalização histórica intemporal:"...but the story of the Passion of Christ (it is photographed in blue – eternity) contrasted with subterranean masochistic ecstasies of the motorcyclists." (Markopoulos, 1963: 5) De acordo com as interpretações de Anger, Jesus Cristo é o herói mítico dos cristãos, mas no seu tempo ele foi o rebelde que se atreveu a questionar a ordem de Roma e os dogmas judaicos. Contudo, ele não é o tipo de rebelde como Scorpio. A mensagem que Jesus deixou à humanidade é composta de amor, humildade e paz. Scorpio é precisamente o contrário destes valores e pressupõe uma leitura "Nietzscheana" do "Superhomen", interpretada pelo Terceiro Reich como "Faz tudo o que te apetecer, inclusive matar" - oposta ao primeiro mandamento Judaico-Cristão, "Não matarás!":

So the "high" view (overman's view?) of the Myth of the American Motorcyclist is a "gay" view too, in all three meanings of that word – and is not. I have touched on the humour and the homosexuality. The other "gaiety" is the Nietzschean. And it is precisely in the confusion of role (hero, villain, antichrist, fanatic, overman, herd-man, decadent, nihilist, stooge), among the three counterparts of Scorpio (Brando, Hitler, Christ), that the parody becomes completely ambiguous... (Kelman, 1963: 7).

Os autores Ken Kelman e Sitney estão em consonância especulativa no respeitante às ambiguidades de Anger acerca dos mitos e ícones em *Scorpio...* e Sitney realça, igualmente, a herança de Nietzsche, como interpretação de um ser (Scorpio) que estará para além do Bem e do Mal. Nas possíveis leituras de *Scorpio...* tão importante é Nietzsche como Isidore Ducasse,

com o pseudónimo de Conde de Lautréamont. O seu livro, *Os Cantos de Maldoror*, (em 1951, Anger tentou fazer um filme a partir desta obra), um lendário repertório de crueldades impostas pela telúrica Natureza – arquétipo romântico *per si* – valoriza o indivíduo independente de qualquer resquício ético ou religioso. No prefácio da obra, editada pela Moraes Ed., Jorge de Sena escreveu a propósito de Lautréamont, "...alguém que, do horror e da crueldade, constrói corajosamente uma visão do Inferno, e, ao construí-la, nos ensina a voar sobre o abismo." (Sena, 1981: 13)

A glorificação do indivíduo rebelde é sublinhada pelos seguintes versos do tema, que fazem transparecer uma profunda paixão (uma rapariga apaixonada, um público seguidor ou o próprio Anger??): "And just because he doesn't do what everybody else does/That's no reason why we can't share a love/He is always good to me, good to him I'll try to be/'Cause he's not a rebel, no no no." A ironia final da letra é a repetição de "He's not a rebel, no no no." A negação repetida no fim, do facto de "ele" não ser um rebelde, é a antítese do que havia sido dito versos atrás, "He's a rebel and he'll never ever be any good/He's a rebel and he'll never ever be understood." Assim, Brando ou Jesus (e mais tarde Hitler) poderão ser, ou não, considerados rebeldes consoante quem os queira julgar dos pontos de vista cultural e histórico. Para todos os efeitos, todos eles transgrediram as normas *mainstream*, o primeiro como ídolo dos adolescentes rebeldes, o segundo como ídolo dos fracos, doentes e oprimidos e Hitler, como mentor do assassinio em massa.

Part III: Walpurgis Party

Party Lights é o nono tema musical correspondente ao nono segmento do filme e o primeiro tema da terceira parte. Tanto a música como a letra sugerem as festas de adolescentes tão em voga no início dos anos sessenta. É o jovial pedido de autorização, de uma adolescente a sua mãe, para ir à festa dos amigos porque as luzes, do outro lado da rua, denunciam a confraternização: "(Party lights, I see the party lights)/Whooooooooo, oh,oh,oooooh/(They're red and blue and green)/Lights/(Everybody in the crowd is there)/Mama, I wanna go, go, go, go (...)/They're partying tonight/I tell you, I can't sleep/ Because across the street/A-oh, a-oh, I see the party lights."

A primeira imagem deste segmento é uma forma elíptica de um farol de moto, com as mesmas cores enunciadas na letra e que pertence às motocicletas, elas próprias muito iluminadas e brilhantes. A elipse colorida reaparece mais duas vezes, para acentuar a

repetição do refrão. Em paralelo surgem justaposições de Jesus e dos seus discípulos (azul e branco), a entrarem numa casa, ao mesmo tempo que se vêem imagens de motociclistas mascarados para um *halloween* sinistro. Enquanto as imagens do filme *Road to Jerusalem* sugerem a decência e a ordem, a entrada dos motociclistas num compartimento caótico e sujo sugere a mítica morada do demónio, segundo o poeta Milton, o *Pandemonium*. As máscaras representam diabos cornudos e muito coloridos (iconografia popular do diabo) e são o paradoxo da santidade de Jesus.

A máscara é um artifício transfigurador da realidade muito recorrente na *high culture* - *O homem da máscara de Ferro*, de Alexandre Dumas, *comedia dell arte*, teatro japonês, pintura de Ensor – e na *low culture* – festas populares, rituais xâmanicos, heróis da banda desenhada e do cinema. Em *Scorpio...* os mascarados evocam a fantasmagoria das festas orgíacas, as missas negras e os *sabbats* das bruxas, segundo a mitologia popular. Por outra via, os mascarados são uma paródia grosseira desses rituais e festas, mais parecendo um bando de degenerados pervertidos. À medida que eles vão entrando, a cantora enuncia uma série de nomes femininos e masculinos: "There goes Mary Lou/I see Tommy and Joe, oh-oh and Betty Sue/Oh-oh, a oh-oh and there goes my boyfriend too/I see the lights...".

A nota cómica, e igualmente obscena, é que apenas existe uma mulher no segmento e todos os outros participantes são homens. Alguns deles vão-se despindo, outro veste um "fato-esqueleto", outro segura um falo enorme de pano, outros baixam as calças enquanto se dá início a uma sugestão de sodomização." Thus, when Anger's bikers horse around with a dildo, display their buttocks for the camera, or pounce on each other's backs, their images signify homonymically; while their careless camaraderie conveys homosocial bonding, their sexual play simultaneously seems homosexual." (Brennan, 2002: 25)

Scorpio surge, neste segmento, a conversar e a rir, mas não participa na orgia e desaparece. As actividades dos motociclistas parecem ser de cariz homossexual e têm um paralelo inocente nos últimos versos do tema, através da innumeração das danças então em voga. No filme *retro* de John Waters, *Hair Spray*, essas danças colectivas são bem documentadas e têm os mesmos nomes proferidos pela cantora: "They're doin' the fish/A doin' the twist/The watusi, the mashed potatoes." Finalmente, o elemento cor, o ritmo da música e a repetição "I see the lights, I see the lights" percorrem todo o segmento em perfeita sincronia com as imagens:

Anger has an amazing instinctive grasp of all the elements of film-making; his films actively work out much of Eisenstein's theoretical writing about the cinema. For instance, Eisenstein's ideal of *chromophonic* (Colour/sound) montage, described in *The Film Sense*, is startlingly achieved in the 'party lights' sequence in *Scorpio Rising*, where The Randells' hard, dense arrangement of the song – for the first time in the movie, cutting in before the end of the preceding song – is matched by a thickening in the terms of reference in the montage, while at the same time the lyrics relate explicitly to the film's development of the colour scale. (Rayns, 1969: 7)

O nono segmento termina no ponto em que Jesus Cristo está sentado e a nova canção, *Torture*, começa: "When Christ himself is seated the song changes to 'Torture' and his off-screen looks are intercut with the party to give the impression that he is supervising the members of the gang..." (Sitney, 1979: 121) Ao mesmo tempo que se vê um dos motociclistas a ser despido e a sua barriga e baixo ventre a serem barrados com mostarda, o primeiro verso "narra" a cena: "Baby you're torturing me/Why do you lead me around/And make me chase ya/When I catch ya/You wont let me embrace ya." O rapaz contorce-se no chão, agarrado por todos os lados e a sua face transmite expressões contraditórias de dor, de prazer e de brincadeira. Num certo momento, por sequência de montagem, este parece emitir um grunhido de dor mais forte, e ao mesmo tempo, Jesus e outra personagem do filme bíblico parecem voltar o olhar para ele.

O espectador não sabe muito bem se de facto o motociclista está a ser torturado ou se tudo não passa de uma farsa. Os rituais de entrada no clube dos *H.A* são semelhantes aos descritos neste segmento, com urina a ser derramada no iniciado, uns quantos socos, palmadas e abraços finais. As praxes da juventude académica também não deixam de ser similares e revelam um carácter sadomasoquista devido à humilhação a que a "vítima" está sujeita, porém com o seu consentimento. Segundo George Gosset, crítico de cinema, a naturalidade dos "actores" nesta sequência deveu-se ao facto de terem ingerido bastante cerveja o que os desinibiu frente às câmaras, transformando a teatralidade em realidade. Anger contou-lhe em entrevista o que se passou em *Torture*: " Real bikers ('not the people I am used to associating with') had allowed Anger to film their Halloween party; he had provided 15 kegs of beer ('they forgot I was there after a while.'). (Gosset, 2000: 2)

Será que o gosto pela humilhação e pela dor do indivíduo jovem, como iniciação nos seus pares, é uma característica primitiva do ser humano? A partir dos estudos antropológicos

que se debruçaram na investigação da passagem da infância para a idade adulta, em numerosas tribos africanas, ameríndias e outras, em vários locais do globo, vencer a dor é o passaporte para a entrada na sociedade. " The 'Walpurgis Party' is like a tribal rite or ceremony, a war dance to build the bikers to the proper emotional-psychological state for the execution of the ritual. The antics of the bikers at the Walpurgis Party are very erotic, in a very adolescent way." (Hunter,2001:29) O aspecto curioso dos rituais de iniciação dos motociclistas ou dos jovens universitários é a coincidência primitiva desses actos que o *mainstream* considera bárbaros e humilhantes, os pacifistas e os individualistas libertários consideram actos fascistas: "...*Torture* (Gene MacDaniels) and *Wipeout* (The Surfaris) link Him (Christ) to the biker's initiation and Hitler." (Rowe, 1974: 5) Além destes dois grupos juvenis citados, surgiram nos anos setenta (até hoje!) tribos urbanas de jovens que se tatuam, infligem *piercings*, escarificam a pele ou cosem os genitais, o que, segundo eles, reforça os laços afectivos com os seus pares, e por outro lado, ajuda-os a superar a dor e os problemas do quotidiano.

Ao mesmo tempo que o motociclista besuntado com a mostarda é arrastado, pode-se ver através de um rápido *zoom* da câmara, uma bandeira com a suástica e Scorpio a preparar-se para o sacrilégio, num altar abandonado, de igreja. Ele aponta com um dedo para um traseiro nu, severamente espancado e a câmara acompanha o movimento do dedo, entre *shots* muito rápidos do motociclista brutalizado e do rosto estereotipado de Cristo, em cerâmica, entrecortado com o rosto de Brando. O espectador tem a sensação de que Brando está a torturar Cristo, devido aos efeitos de justaposição das imagens serem muito rápidos. As leituras sugeridas acerca deste segmento colocam em questão o carácter sadomasoquista dos rituais humilhantes e parodiam, a um nível sexual violento, a forma como Cristo foi brutalizado e torturado antes da sua cruxificação.

Os versos de *Torture* podem também ser lidos na vertente sadomasoquista que acompanha as cenas do segmento, porque embora haja dor e sofrimento também há prazer amoroso: "This torture that I'm going through/Is worth the pain if I have you (...)/ You know that I'm crazy about you/Yet you make me do without you/Do you mean to hurt, or don't you see/You're torturing me..." A acompanhar a canção, de ritmo lento, ouve-se o grunhir de animais, provavelmente de porcos, animais diabolizados no Novo Testamento (a parábola do demónio exorcizado e remetido por Jesus para uma vara de porcos).

O décimo primeiro segmento abre com a imagen *kitsch* de Cristo alternada com a imagem do escorpião-talismã. O tema que acompanha o segmento, *Point of No Return*, narra as imagens de motociclistas a prepararem-se para o *rally* e imagens de Jesus montado num burro, a preparar-se para a entrada em Jerusalém onde será cruxificado. Este segmento anuncia a preparação para a morte: "I know that for a fact/I'm at the point of no return/And for me there'll be no turning back."

Pela primeira vez surgem imagens do rosto de Hitler, de soldados alemães, de paradas Nazis, enquanto Scorpio, possesso, agita com uma mão uma bandeira preta com a caveira e as tíbias e com a outra mão o bastão luminoso. Surgem ainda imagens breves do escorpião vermelho mas em sentido descendente. Scorpio encontra-se dentro de uma igreja, em cima de um altar, e pela expressão alterada do rosto há a certeza absoluta de que ele é um "demónio", não é mais um *Devil in Disguise*, de Elvis. A expressão facial é muito próxima da de Hitler quando discursava às multidões, entre a histeria paranóica e a possessão diabólica. Não existe ambiguidade na justaposição de imagens Scorpio-Hitler. Eles são líderes fascistas mas ambos estão condenados pelo devir histórico e espiritual. Se o primeiro lidera jovens transgressores motociclistas para a morte, o outro liderou milhares de alemães para a derrocada do sonho ariano e milhares de seres humanos para o genocídio: "You just can't get off a train/That's movin' down the track/I'm at the point of no return/And for me there'll be no turning back."

O décimo segundo segmento, de ritmo filmico acelerado, contrasta com o tema musical *I Will Follow Him*, de sonoridade lenta como um hino religioso: "I will follow him,/Follow Him wherever He may go,/And near Him, I always will be/For nothing can keep me away,/He is my destiny." O *rally* de motociclistas começou e acompanha as imagens da parada Nazi e de Cristo a entrar em Jerusalém. Embora a letra da canção seja literalmente um hino a Jesus Cristo ("Him", "His love"), o aproveitamento metafórico e *camp* da mesma reverte a favor de Hitler e de Scorpio:

The purpose of 'following Him' is to race after a trophy, dying to be first, just as the sperm is racing toward the oblivion in its desperate need to unite with the egg. The 'egg' may well be the new aeon and the longed-for oblivion: the destruction necessitated by change. The new aeon is reached by moving from Scorpio's 'night' toward Lucifer's dawn.(Rowe, 1974: 5)

Entretanto, no altar da igreja, Scorpio no auge da possessão diabólica, potenciada pela cocaína, urina para dentro de um capacete alemão, volta-se e consagra a sua urina como oferta a Deus, heresia suprema numa igreja, enquanto na televisão, a azul e branco há uma imagem de baptismo. A imagem blasfema de Scorpio alterna com a imagem de *Puck* a rir (azul e branco), anteriormente referida e que decorre ao mesmo tempo que a parada Nazi prossegue.

Scorpio desce do altar, não sem antes ter pontapeado livros (talvez uma alusão à queima dos livros não autorizados pelos dirigentes Nazis, talvez a regressão humana e civilizacional nesse período histórico), monta na sua moto e sai na noite escura enquanto se vê uma roda gigante, muito iluminada, de uma feira popular, alusão ao "Carro" do Tarot. A última cena do segmento mostra a imagem de uma caveira com peruca ruiva, com um cigarro entre os dentes, no qual se lê a palavra "youth" e nos globos oculares a imagem de Jesus a guiar um rapaz: "There isn't an ocean too deep,/a mountain so high it can keep,/Keep me away, away from his love." Enquanto se ouvem os últimos versos da canção ouve-se de fundo o barulho de uma máquina registadora ou *slot machine*. Imediatamente começa o décimo terceiro e último segmento e tema musical *Wipe out*. O tema é um instrumental tocado pelo grupo de estilo *Surf, The Surfaris*.

A expressão "wipe out" designa, no seu sentido literal, destruir, varrer da superfície da terra objectos e pessoas. Na linguagem técnica do *surf* designa o tipo de movimento brutal das ondas que pode atirar o surfista ao ar, deixando-o impossibilitado de se manter em cima da prancha. "Wipe out," no contexto do último segmento, é o movimento das motos que correm vertiginosamente para o fim e que poderão atirar o motociclista ao ar. A par das imagens dos motociclistas há justaposição de fotos Nazis, bandeiras e um jogo de damas a vermelho, negro e branco, cujas peças são suásticas. Scorpio aparece em fracção de segundos a gritar ordens, com uma arma na mão.

De novo e quase no final do segmento, surgem os motociclistas. Um deles derrapa e é atirado ao chão. Após inúmeros visionamentos do filme, tudo leva a crer que não é Scorpio que morre mas sim o seu "*demon brother*" (*sic* Anger), algo como um alter-ego suicida ou uma vítima de um ritual *voodoo*. Scorpio é bastante visível a gritar ordens, como que a incitar a "vítima" à morte. Além deste pormenor, as roupas e capacete de Scorpio são ligeiramente diferentes. O terceiro pormenor que leva a esta conclusão é a troca rápida de dois motociclistas numa só moto, Scorpio e o seu duplo, momentos antes do *rally*. Sitney

comunga deste parecer ao contrário de Tony Rayns, um dos críticos de cinema que mais escreveu sobre Anger.

Tony Rayns, in his analysis of the film, says that *Scorpio* is the motorcyclist who dies. I see no evidence for this. The death is the sacrifice that *Scorpio* demands. It, and not the winning of a race, has been the obvious culmination of the film from the beginning, as Pan's sparagmos had been needed to inaugurate the pleasure dome. (Sitney, 1979: 122).

As últimas imagens mostram a luz do carro da polícia, a girar, sobreposta a um rosto vermelho-sangue de um motociclista, em fundo negro, o acidentado e *Scorpio* a gritar. As palavras "The end" estão inscritas num cinto a pregos cromados, à semelhança da apresentação do título do filme e realizador, no primeiro segmento: "The final masochistic value of the scorpion lies in its Scriptural meaning: a painful scourge. This I think is the essential effect of *Scorpio* upon its creator himself." (Kelman, 1963: 7)

Contudo, o final dramático de *Scorpio*... não significa o fim do desejo de velocidade e violência, através do veículo motorizado, mas sim a repetição eterna do mesmo acontecimento:

Anger's film plays up the erotic charge associated with the filmic symbol of death: an image-based orgasm (the 'little death'). Anger plays with visual translations of libidinal tension, building and then attenuating, creating an erotic charge but stopping short of allowing it to complete its cycle and thus arresting the flow of images. (Cagle, 1994: 3)

As corridas dos motociclistas ou os actos de violência de transgressores juvenis têm a dinâmica repetitiva do mito de Prometeu. Tome-se o exemplo do tema musical recente (2005) do grupo americano *Special Needs*, "*Motorbikin*", cujo assunto é a morte do amigo motociclista, que se repete vezes sem conta e que se engloba na temática de *Scorpio*...: "My friend just bought/A brand new mo-torbike/He rode in everywhere/He had a crash/ he died/He goes to hospital/He's alive again (x6)/My friend was dead/He lay in a bed/His sister put flowers beside his head/His mother cried and cried.../He's alive again..."

Os inúmeros acidentes rodoviários nunca afastaram os jovens da condução perigosa de motocicletas. Pelo contrário, o desejo do motociclista foi sempre desafiar qualquer obstáculo;

há uma vertigem viciante perante o perigo e o culto da imagem do motociclista potente. Na altura em que os temas musicais incluídos em *Scorpio...* saíram nos *hits parades*, outro tema popular, *The leader of the pack*, do grupo feminino *Shangri-Las*, abordou o assunto da morte do motociclista e a canção reproduz a sonoridade do acidente de uma moto, tal como os gritos dos circunstantes: " As he drove away on the rainy night/ I begged him to go slow/But whether he heard, I'll never know/Look out! Look out! Look out!" A partir dos anos sessenta muitas canções *Rock* e *Pop* foram feitas tendo por temática o culto da motocicleta e do motociclista rebelde.

Como pôde ser analisado nos últimos dois capítulos, através da iconografia, da simbologia e dos mitos, e, ainda através das referências à música *Rock*, a par da indústria cinematográfica de Hollywood, dos movimentos artísticos de vanguarda do início do séc XX, da história política, dos mitos religiosos, do esoterismo de Aleister Crowley e da Cultura Popular, Anger produziu em *Scorpio Rising* uma visão alternativa da América, pós-Segunda Guerra Mundial e de subculturas juvenis transgressoras.

2. Contextualização de *Scorpio Rising* e Kenneth Anger no enquadramento da transgressão juvenil e da *Popular Culture*

Como foi estudado nos capítulos anteriores, os anos cinquenta e início dos sessenta, do século XX, foram palco de mudanças culturais muito rápidas, que definiram alguns caminhos para as décadas seguintes. Neste terceiro capítulo iremos debruçar-nos sobre o impacto de estudos feitos sob a égide da *Popular Culture* ou *New Sensibility* e o papel da nova crítica. O contributo das subculturas juvenis, dentro da Cultura Popular americana, tem sido importante, por um lado como dinâmica de renovação criativa, e por outro lado, como dádiva financeira à economia liberal da América e da Europa.

Entre os anos sessenta e os anos noventa do século XX, muitos têm sido os estudiosos do fenómeno das subculturas transgressoras e dos artistas transgressores da *avant-garde* americana. Desde estudos, ensaios, teses em antropologia, sociologia, medicina, psicologia, e mais recentemente em filosofia, os académicos têm aprofundado noções importantes do desvio juvenil em relação à norma *mainstream*, apontando o dedo a uma sociedade desprovida de objectivos éticos e estéticos para os seus adolescentes, e também, à crescente falta de comunicação entre os seres humanos, apesar dos inúmeros dispositivos técnicos, como sejam o telemóvel, *e-mail*, *fax* etc. Numa perspectiva pragmática, o estudo da transgressão juvenil tem sido investigado no seio da *Popular Culture* porque a sua visibilidade se mostra na epiderme social, ou seja, nas manifestações superficiais de roupagens exuberantes, em acessórios exóticos ou *vintage*, na música e na publicidade mediática, que estão intrinsecamente ligados à Cultura Popular urbana.

Segundo a posição crítica de Dick Hebdige, ao situar-se historicamente o fenómeno da transgressão juvenil no período pós-Segunda Guerra Mundial está-se a transformar o mesmo num *cliché*. De facto, a transgressão juvenil como temática reconhecida remonta cronologicamente aos anos vinte e trinta. Os criminologistas William Foote Whyte e Frederick Thrasher observaram e analisaram o fenómeno nos anos vinte a partir de inquéritos efectuados em Chicago. O cinema americano da época, fosse ele de Hollywood ou de independentes, abordou a transgressão crescente no seio dos adolescentes, através da temática *Juvenile Delinquency*. Nos anos trinta, o actor James Cagney celebrou-se como o anti-herói das ruas, o *good bad guy*. Este género pretendia mostrar à opinião pública como até um jovem bandido das ruas tinha uma moral subjacente aos códigos morais *mainstream*. Neste

ponto histórico e cultural havia a destriça nítida entre o bom rapaz do *gang*, que por motivos económicos, familiares ou outros, havia enveredado na senda do crime mas que no fundo continuava a ser um bom rapaz, e o vilão perverso que não olhava a meios para atingir os seus objectivos imorais.

Filmes como *Public Enemy* e *The Roaring Twenties* retratavam a realidade dos bairros pobres das grandes metrópoles como New York, Los Angeles ou Chicago e o submundo do crime, do qual faziam parte adolescentes e jovens adultos. Em geral, o final moralista destes filmes premiava o *good bad guy*, através da sua morte redentora ou das suas façanhas contra o mal. O vilão era lançado na ignomínia moral e social. Porém, na realidade crua das ruas o fim moralista desses filmes não parecia demover os que prevaricavam. A prova desse facto eram as parangonas dos jornais repletas de notícias de violência urbana, relatada em primeira mão aos repórteres pelos detectives da polícia.

Nos anos quarenta, o retrato simpático do *good bad guy* dilui-se no retrato cínico e *blasé* das personagens protagonizadas por Humphrey Bogart, John Garfield ou E.G. Robinson, com o advento do *film noir*. Ao mesmo tempo que Hollywood explorava este tipo de retrato masculino – o herói cínico – os produtores independentes exploravam nos seus *exploitation movies* o retrato do adolescente agressivo e transgressor, cruzando *Juvenile Delinquency* com terror, *Sci-Fi* e série “B”. O aspecto mais relevante é que os enredos decorriam em cenários urbanos atafalhados de comodidades (mobiliário, acessórios e tecnologias) da Cultura Popular, nos quais emigrantes de todos os pontos do mundo também se moviam.

O *mainstream* puritano branco via essas moles humanas com preconceito, pois de certa maneira tinham sido condicionadas pelos estereótipos raciais, sociais e culturais veiculados pelos *mass media*. Vícios, doenças sexualmente transmissíveis e violência eram associados aos estrangeiros pobres e, segundo a ordem de ideias do *mainstream*, a presença destes proporcionava o final da pureza *Wasp* através da miscigenação. Os filmes *Smashing*, *The Vice Trust* e *The Wages of Sin* (final dos anos trinta) lidavam com a prostituição, o jogo, a escravatura branca e com a Máfia italiana. Este género de filme procurava, de forma pueril mas reaccionária, demover a juventude, em particular as raparigas brancas, do crime e do contacto com outras etnias. Nesta perspectiva ficou conhecido para sempre o conceito de pureza racial do movimento *Eugenics* (dealbar do século XX), destinado a preservar o *mainstream* branco americano. Muito antes da subida ao poder do Nazismo e dos Fascismos europeus, o ideal racista da supremacia branca estava instalado na democrática América. Os anúncios de jornais, revistas e da rádio não se coíbiavam de apresentar os *Eugenics* como

panaceia social. A miscelânea cultural e étnica americana ofereceu, sempre, o pretexto para as brechas transgressoras devido às suas idiossincrasias éticas no seio de uma sociedade branca, conservadora e racista.

The Eugenics movement began on the East Coast of America in the early twentieth century and was founded on contemporary genetic theories and the social Darwinism that was in fashion at this time. The Eugenacists believed that breeding should be controlled so that the more ‘advanced’ white races continued to predominate. They supported Roosevelt’s push for larger white families, and also sought to discourage procreation amongst the ‘lower’ races. They did this by lobbying for restrictions on immigration and encouraging the sterilization of the mentally and physically handicapped (and any other sectors of society deemed ‘unfit’). (Nourmand, 2005: 104)

Durante a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos da América estiveram demasiado envolvidos nos esforços de guerra para se preocuparem com transgressões juvenis ou outras. O desenvolvimento tecnológico, neste período histórico, foi galopante, sobretudo nas experimentações de máquinas de comunicação, dos primeiros computadores rudimentares e da maquinaria de guerra. No final da Segunda Guerra Mundial, estas experiências técnicas e o aproveitamento tácito das “cabeças pensantes Nazis” a monte, como Von Braun, “o pai” da era espacial da NASA, foram determinantes no aparecimento de máquinas em tempo de paz: frigoríficos, televisões, transistores, carros, motos, *pick-ups*, máquinas de lavar, entre muitas outras comodidades domésticas e de lazer.

Assim, a relevância deste breve *flashback* histórico reside no facto de ajudar a compreender porque é que se data sociologicamente o início do fenómeno “jovem rebelde” no período pós- Segunda Guerra Mundial, e não antes, e porque é que muitos teóricos se viraram para a análise do novo fenómeno estabelecendo a ligação com a *low culture* ou Cultura Popular. O que Hebdige tentou explicitar, com um certo cunho depreciativo, sobre a incidência de estudos naquele período histórico não é um *cliché* mas uma demanda de referências claras no tempo e no espaço. Os anos da Segunda Guerra Mundial foram muito importantes no sentido de emulsionarem os contornos das convulsões sociais e culturais nos anos cinquenta, os quais deixaram sequelas para sempre.

A Cultura Popular dos anos cinquenta é transversal aos *mass media*, às políticas económicas liberais (das quais se destacam John Fiske e o pensamento *Keynesian*

economics), aos artefactos de consumo, aos estigmas raciais, à estagnação dos movimentos de libertação feminina etc. As vias superficiais de reconhecimento do mal estar social e cultural residem precisamente nesse mundo profano de *nylon*, de plástico, de *pulp fiction* e de consumismo desenfreado. Os mais jovens sentiram que a Cultura Popular dos seus pais e avós nada tinha para lhes dar porque se baseava numa fachada social hipócrita e no materialismo. Dessa forma, “inventaram” a sua Cultura Popular juvenil.

As casas dos anos cinquenta não eram mais o local de reunião de várias gerações de família. Eram casas de bonecas onde só cabiam a família nuclear (o casal e dois filhos), as máquinas domésticas e mil e um *bibelots* inúteis. As angústias individuais, as carências afectivas e sexuais passaram a ser tratadas por psiquiatras e por agências de turismo que propagandeavam o exotismo de plástico em Acapulco ou no Hawai a troco de dinheiro. Ao mesmo tempo que as inibições sexuais e a auto-castração eram a constante do *mainstream* puritano, em nome do decoro e da ordem, Freud era lido com avidez e interpretado à letra. Allan Bloom, em *Cultura Inculta*, fala com mordacidade do êxito das obras de Freud na América, autor cujos conceitos clínicos e taxativos eram absorvidos por leitores e psiquiatras. Os filmes de Hitchcock são exemplificativos dos chavões psicanalíticos, que de certa forma se tornaram familiares na Cultura Popular²⁰. No entanto, os adultos não conseguiam ultrapassar as suas barreiras existenciais apesar da ida semanal ao psiquiatra - *shrink*, alcunha eloquente por si:

As interpretações sexuais da arte e da religião tão energicamente feitas por Nietzsche, e menos energicamente mas mais popularmente feitas por Freud, tiveram um efeito corrosivo nos Americanos. Eles notaram menos o sublime do que o sexo na sublimação sexual. (...) Qualquer explicação do superior em termos do inferior tem essa tendência, especialmente numa democracia onde existe inveja daquilo que provoca reivindicações especiais, e o bem deve ser acessível a todos. E esta é uma das profundas razões por que Freud encontrou na América uma audiência tão imediata. (Allan Bloom, 2001: 197)

A religião oficial também não dizia grande coisa a uma grande parte dos *teenagers* porque eles observavam que os seus pais não seguiam a via da espiritualidade, embora fossem aos serviços religiosos de domingo. As igrejas foram substituídas, no dia a dia, por

²⁰ Os melhores exemplos da cinematografia de Hitchcock e psicanálise tradicional são *Marnie* e *Vertigo*, porém, quase todos os filmes deste cineasta realizados na América estão imbuídos de leituras de Freud.

enormes superfícies comerciais e por salas de cinema de entretenimento. Os altares domésticos eram pejados de *bibelots* estereotipados, como tudo o que o *mainstream* recebia em segunda mão via publicidade - o parzinho de holandeses, o mexicano dorminhoco, a negra de lábios e seios salientes, o chinesinho curvado etc. No centro nevralgico da casa de bonecas, o televisor a regurgitar anúncios pueris, novelas sentimentalistas e conselhos pseudo-medicinais. A propósito de publicidade dos anos cinquenta, nenhum obstáculo moral do *mainstream* se levantou ao permitir a publicação da foto de um pequeno bebé a propagandear os benefícios do tabaco à sua progenitora. Aliás, nestes anos fumar era sinal de estatuto e de *glamour* social. Estereótipos sociais, *media* e Cultura Popular têm estado intrinsecamente ligados e segundo a visão clássica dos mesmos, têm contribuído para a incorrecta representação do “estrangeiro”, do *outsider* (como mostra o exemplo dos *bibelots*, dado acima):

We either reproduce a given stereotype in our occasioned uses of it, as a short cut in representing a sense of order to ourselves, or we refuse the stunted abbreviation of a social group or subculture which a stereotype entails by opting for a more particularised, less one-sided description. (...) Such judgements are an expression of power, even among the relatively powerless, since the norms which are reinforced by stereotyping emanate from established structures of social dominance. (...) These include processes associated with building a national identity and nationalist sense of belonging, with stereotypical responses to other ethnicities and cultures ...with representations of gender, sexuality and race...with constructions of social deviancy, and with the specific perturbations generated by the ambivalent figure of the stranger. (Pickering, 2001: 3,5,9)

Como pertença da Cultura Popular americana juvenil ficou registado o conceito de *teenager* ou *teen-ager*. Este termo surgiu pela primeira vez nos anos vinte, foi reutilizado em 1944 como título de um filme e a partir deste ponto ficou registado para sempre na memória colectiva como estereótipo de passagem hormonal difícil para a idade adulta, da “candura” infantil para a “rebeldia” juvenil... Contudo, parte da relevância dada a essa fase da vida foi pintada com cores sombrias pelos *media* e pela indústria de entretenimento.

Antes da Segunda Guerra Mundial, a maioria das pessoas, incluindo os próprios adolescentes, não empolgava o facto biológico da adolescência, porque este era considerado um processo normal de passagem à idade adulta. As próprias indumentárias de crianças e

jovens eram feitas à semelhança da roupa dos adultos, e também, não se permitia que os mais novos se exprimissem sem a permissão dos adultos. A moralidade rígida do *mainstream* puritano havia sido sempre o barómetro de conduta e um instrumento válido de educação dos mais jovens, e embora estes gostassem de ter um mundo só deles, não reivindicavam benesses materiais. A América havia sofrido muito com a Grande Depressão e as pessoas estavam habituadas a poupar, ao mesmo tempo que incutiam esse espírito nos mais novos. Foi preciso a América entrar no confronto mundial e ganhar dividendos financeiros para lançar quase todo um povo na euforia consumista e superficial. Os adolescentes estavam neste “pacote” materialista:

Before the Second World War, the hopes and expectations of the majority of American ‘teenagers’ were severely restricted. Money was still tight for most families in the wake of the depression and only a minority of young people could contemplate a college education, so the options for girls were often limited to motherhood and domesticity while boys were still expected to go straight into work. With the post-war affluence of the 50s, however, things began to change. Teenagers received allowances, were given greater free time and college became an option. The result was an independent generation that eagerly embraced the freedoms on offer. This new state of affairs, perhaps inevitably, created growing tensions between children and their parents. Many teenagers rebelled against the orthodoxies of their parents’ generation...(Nourmand, 2005: 66)

O panorama social e económico da América pós-Segunda Guerra Mundial favoreceu a proliferação de subculturas juvenis, que, como foi analisado no primeiro capítulo, transferiam a sua raiva adolescente e mimada contra o mundo dos adultos, *the squares*, vitupério usado pelos *jazzmen* (ver Becker) e, nos anos sessenta, usado no jargão da juventude rebelde; teve consequências de rebelião política nas décadas seguintes; deixou marcas distintivas nas tribos urbanas e cobriu todas as etnias. Cabe, no entanto, distinguir que nas décadas de cinquenta e sessenta nem todos os jovens eram transgressores, rebeldes ou delinquentes, ao contrário da ideia que se generalizou.

O cinema, a moda e a música contribuíram bastante para as generalizações grosseiras e para os estereótipos de representação da juventude pós-Segunda Guerra Mundial. Muitos adolescentes seguiram as normas do *mainstream* conservador e foram condicionados pelos pais e professores a seguirem estudos superiores, tendo em vista a continuação de uma elite

política e intelectual religiosa. O filme *Cry Baby*, de John Waters (anos 80), mostra, de forma bem humorada e *camp*, a recriação histórica do mundo dos jovens atinados (mesmo quando alguns são autênticos maus caracteres!), de gravata, fato e penteado formal, contra o mundo dos *greasers*, protagonizado por um Johnny Depp de popa brilhantinada.

Em contrapartida, outros jovens ávidos de emoções fortes, com alguma disponibilidade económica e em tensão cultural com o mundo dos adultos enveredaram por comportamentos transgressores, como a subcultura do *outlaw biker*. Estes, com pouca cultura erudita, movimentando-se nas contradições da Cultura Popular, “mergulharam” no seu mundo autista de sexo livre, *Rock’n’Roll* e *hot-rod*. É importante referir que as subculturas transgressoras nunca intelectualizaram estas exibições culturais tão próximas da herança cultural africana-americana. O papel intelectual e glamorizado das subculturas juvenis e dos seus *media* coube aos criadores *avant-garde*, como Kenneth Anger e, posteriormente, Andy Warhol e Paul Morrissey, entre outros artistas.

O paradoxo supremo da transgressão juvenil está na sua génese dentro do seio farto do *mainstream* americano, que em breve iria olhar com maus olhos para este “bastardo”, tentando por meios económicos e industriais neutralizar a atitude do mesmo, ao agarrar na vitalidade criativa das subculturas juvenis, alterando-a e alimentando-se delas através da filosofia do *salesman*.²¹ Um dos casos flagrantes foi o retirar de força vital ao *Rock* puro transformando-o em *hits* medíocres e estafados. O outro exemplo é fornecido pela marca *Harley-Davidson*, cujos detentores ficaram, primeiro, furiosos com as modificações estilizadas dos *Hell’s Angels* nas suas motos, e, que mais tarde, se apoderaram dessa transgressão para fazer o mesmo com as motos provenientes das suas fábricas, tudo em nome do dinheiro.

A transgressão juvenil dos anos cinquenta foi o efeito colateral rebelde da alienação consumista e da euforia materialista de toda a nação americana. De certa forma foi também a resposta à incapacidade de resolução de problemas nacionais (questões raciais, libertação feminina, pluralidade política, homossexualidade etc.) a partir dos adultos responsáveis pela educação dos jovens e dos políticos detentores do Poder. Neste contexto surge a televisão, meio de comunicação popular, entretenimento das massas, que apesar de ter servido de *baby-sitter* a crianças e adolescentes, não providenciou a construção ética e estética sólida do futuro adulto. Ao invés, canalizou o olhar de miúdos e graúdos infantilizados para um mundo

²¹ Termo metafórico criado pelo filósofo e ensaísta inglês Roger Scruton, que designa o mercador de ideias como bens de consumo.

virtual de seres transmutados em objectos de desejo consumista. Em *Scorpio...* a televisão no quarto do protagonista é o espelho virtual de um mundo objectificado, irreal e contudo tão íntimo. Brando é um objecto de desejo sexual tão apetecível quanto a *pinup* dos sabonetes ou uma coxa de frango no forno. A individualidade morre na fronteira do ecrã e, no seu lugar, surgem *clichés* de heróis, publicidade barulhenta, com mensagens subliminares encantatórias, na maior parte das vezes destinadas aos mais jovens.

Relativamente ao impacto nas camadas mais jovens, da publicidade, da televisão e de revistas de banda desenhada, é importante analisar o mesmo como indução à modelagem estereotipada de crianças e adolescentes. Nos anos cinquenta era comum ver crianças e adolescentes vestidos como os seus heróis da TV e dos *comics*, em publicidade a frigoríficos e outras comodidades domésticas – Roy Rogers e Dan Dare. De forma subversiva, Anger aproveita o *cliché* da publicidade, no qual um rapazito se revê no seu ídolo ou herói, para no segundo segmento de *Scorpio...* colocar o menino vestido como Marlon Brando, personificando o seu herói, a brincar com os motociclistas de corda, premonição do futuro *wild one*. Como foi abordado no primeiro capítulo, a Cultura Popular, através de actores de cinema de Hollywood e das suas personificações (Brando, por exemplo), proporcionou a criação de novos mitos ao público americano, mas estes mitos são ao mesmo tempo estereótipos de tipologias juvenis porque são cristalizações datadas num determinado momento da história da humanidade:

Myth is the province of religion; but myth is not fiction, since it does not deal in imaginary worlds. It is received as a narrative of *this* world, but on a higher plane, in which individual characters are dissolved into archetypes, and accidents subsumed by fate. In the mythic narrative everything is typified, and both characters and actions lose their individuality. (Scruton, 2005: 39)

Ao mesmo tempo que a Cultura Popular *mainstream* dos anos cinquenta proclamava em revistas, livros, tratados, *posters*, postais, publicidade etc *an ideal house, an ideal woman/man, ideal politics, ideal sex, ideal holidays*, entre dezenas de outros ideais materialistas; enquanto a política americana apontava as suas baterias em direcção ao Bloco de Leste e aos *reds under the beds*; enquanto os *mass media* e a literatura de cordel alimentavam o pavor dos marcianos, que a todo o momento iriam invadir a Terra (relembre-se o pânico generalizado depois da emissão de Orson Welles a partir da

dramatização radiofónica de “Guerra dos Mundos”); enquanto os adolescentes “certinhos” iam aos *drive ins* ver filmes com jovens de cabedal transformados em lobisomens e *zombies*, tarântulas gigantes e vampiros esfomeados, ao mesmo tempo que namoriscavam no banco traseiro do *Caddillac*; enquanto *beats* e intelectuais esclarecidos escabujavam contra a paranóia existencialista da sociedade americana reprimida a nível sexual e psicológico, e preferiam demandar estrada fora em busca de novos rumos; enquanto todos estes enquantos, os jovens transgressores voltavam as costas ao Sistema, movimentando-se dentro deste como animais predadores.

A música *Rock’n’roll*, as roupas, as motos ou carros *hot rod*, o sexo livre, o expediente financeiro, em pequenas negociatas e trocas, e o sentimento comum de rebelião serviram de realidade alternativa ao *mainstream*. Os grupos fechados, as irmandades ou *gangs* delinquentes, constituíam o “verdadeiro” substituto das famílias e da escola.

Albert Cohen stressed the compensatory function of juvenile gang: working-class adolescents who under achieved at school joined in their leisure time in order to develop alternative sources of self-esteem in the gang, the core values of the straight world – sobriety, ambition, confort – were replaced by their opposites: hedonism, defiance of authority and search for ‘kicks’. (Hebdige, 2000: 442)

Era no meio da sua subcultura que os adolescentes faziam os seus rituais de passagem à idade adulta, mesmo que esta implicasse a dor física ou a entrada no submundo do crime. Com o número crescente de jovens delinquentes e a preocupação de educadores (tome-se o exemplo do filme *Blackboard Jungle*) os governos americano e inglês apoiaram os *youth clubs*. Nestes clubes, os jovens estariam controlados, podendo entreter-se com bailes e refrescos, em vez de andarem nas ruas. Os *youth clubs* foram efectivos no condicionamento social de grande parte das camadas juvenis, porque o seu espaço territorial de lazer lhes permitia a ilusão de estarem longe dos adultos. Mas nem todos aceitavam esta espécie de jardim juvenil, preferindo enveredar pelas diferentes subculturas que iam aparecendo ou, em casos extremos, pela delinquência:

Numerous milk and coffee bars, dance halls and jazz clubs sprang up where teenagers could congregate. Youth clubs, too, became popular, and in many

countries were supported by governments who felt important to give teenagers a place where they could be entertained and kept off the streets and out of trouble.

Teenage dissatisfaction took more active form in the shape of law-breaking. Juvenile delinquency became a problem in the United States and all the Western European countries to the extent that in England, for example, the number of crimes committed by people aged under 21 almost doubled in the years between 1955 and 1959. Vandalism became commonplace, and teenagers on both sides of the Atlantic formed themselves gangs – a subject dwelt upon by numerous movies. (Powell, 1988: 42)

Actividades como transformar carros e motos, criar projectos musicais alternativos, reciclar moda ou fazer cinema de transgressão foram apanágio dos elementos mais criativos das subculturas entre os anos cinquenta e sessenta. Estes aproveitaram os meios económicos, tecnológicos e culturais da Cultura Popular, inclusive o imaginário popular colectivo assente na dicotomia religiosa Deus/Demónio. Atente-se nos motivos decorativos de carros, motos modificadas, *t-shirts* e tatuagens da cultura *hot-rod*, que escolhem símbolos estereotipados das suas subculturas - chamas, diabos e diabras em *topless*, Madonnas e Jesus *kitsch*, guitarras em chamas, olhos esotéricos, o rosto de Elvis Presley com halos ou chifres, corações trespassados, padrões leopardinos, dados, caveiras, entre outros.

No mesmo saco da religião cristã colocavam o ocultismo, ainda hoje explorado pelas tribos urbanas, a *santeria* mexicana, o paganismo africano e o *voodoo* do Haiti ou de tribos perdidas nos pântanos de Louisiana. Durante as décadas citadas a figura do satanista Anton La Vey foi relevante ao congregar jovens em torno de rituais de que o sexo fazia parte integrante, e o mesmo ficou ligado à obscura psique das subculturas juvenis e à morte trágica da actriz Jayne Mansfield, sendo hoje considerado um ícone da Cultura Popular americana.

Os pressupostos da Cultura Popular têm raízes teóricas em Raymond Williams e ao longo de décadas têm sido motivo de profundas controvérsias entre académicos. De um lado estão os continuadores de Williams que defendem a importância da *Popular Culture* ou *low culture*, segundo a catalogação de Matthew Arnold, na definição de padrões comuns nas sociedades modernas de consumo, os quais consideram tão relevante analisar uma caixa de fósforos como o hino americano. No extremo oposto estão os que acusam a Cultura Popular de incultura, mediocridade, sentimentalismo serôdio, entre outros epítetos, defendendo a todo o custo os valores, ético e estético da *high culture*, como Alan Bloom ou Roger Scruton. No meio desta tempestade académica também há os que tentam conciliar *low* e *high culture*,

ambas relevantes, nas manifestações artísticas dos criadores *avant-garde*. Não cabe neste trabalho antagonizar posições, tanto mais que, como já foi dito, Anger se moveu dentro das duas tradições para fazer os seus filmes, em particular *Scorpio Rising*. Interessa sim, realçar o que cada tradição trouxe de importante às subculturas juvenis transgressoras e o que é que elas ofereceram à Cultura Popular.

No início dos anos sessenta, Susan Sontag foi determinante na posição conciliadora entre as duas tradições culturais antagónicas. Sem preconceitos, Sontag observou, no seu tempo, a emergência da vitalidade criativa das subculturas juvenis, do seu contributo para a Cultura Popular americana e dos novos artistas, expondo as suas conclusões no que ficou conhecido por *New Sensibility*. Sontag interligou as manifestações juvenis veiculadas pelos *mass media* com a conjuntura económica e social do pós-Guerra, não esquecendo o cinema de transgressão. No seu ensaio *One Culture and The New Sensibility*, Sontag observa que a nova realidade cultural é pluralista e que reflecte as novas mudanças operadas no pós-Guerra. Esta posição é contrária à posição elitista de que a Arte é imutável, o oposto das tecnologias e da cultura científica. Sontag reivindica, também, que as formas artísticas mudam e que em seu redor os críticos e os académicos deverão tentar analisá-las à luz das convulsões culturais. Estes deveriam olhar para as novas expressões formais com uma “nova sensibilidade”, não julgando os artistas à luz da tradição elitista mas como fenómenos totalmente novos.

Uma nova escola de críticos surgiu nesta época, muitos deles também artistas, os quais melhor do que ninguém poderiam compreender os então recentes fenómenos. Por exemplo, realizadores e actores do cinema alternativo como John Mékas, Gregory Markopoulos ou Carolee Shenemann, entre outros, analisaram a obra de Anger. Porém, outros críticos da velha escola não adaptaram as ferramentas de interpretação e crítica aos novos criadores, o que suscitou a ira dos próprios artistas.

In the sixties, art illustrates methodology the way the imagists of old illustrated the Légende Dorée, with this difference, that today it is the critic who has to justify the use of this new subject matter. When critics treat pictures as texts rather than as images, the public is expected to see art in terms of problems and solutions. Marcel Duchamp was fond of comparing critics to parasites feeding on artists, today many formalist artists would seem to aspire to be fed on. (Calas, 1971: 18)

O que a *New Sensibility* propõe é uma nova metodologia crítica, independente dos velhos pressupostos teóricos e com um discurso crítico de acordo com as novas obras artísticas, cada qual formalizada através do seu *medium*. O *medium* da pintura e da escultura formal, pertença da *high culture* tradicional, foi menos utilizado a partir do início dos anos sessenta, a favor do investimento nos novos *media* plásticos como a serigrafia em série, o cinema *avant-garde* e as instalações *Pop Art*.

Relativamente à *Pop Art*, esta nasceu como reflexão crítica da iconografia da Cultura Popular, veiculada sobretudo pela publicidade e pelos *mass media*. Cada artista manipulou essa iconografia à luz dos acontecimentos da história americana do seu tempo – os actores de cinema, os músicos de *Rock*, as *pinups*, entre outros. É uma estética de contestação irónica que surgiu mais ou menos na altura em que Anger filmava *Scorpio Rising* e Andy Warhol fazia a sua série de telas representando cadeiras eléctricas e a série *Tunafish Disaster*, baseada numa notícia de um envenenamento colectivo com atum, em sincronia histórica com o assassinato de Kennedy e a morte de Marilyn Monroe. Os dois artistas debruçaram-se, ao mesmo tempo, sobre a temática da Morte, Warhol de forma aleatória e Anger, com a sua visão de poeta e ocultista, de forma consciente.

De acordo com a avaliação crítica da *New sensibility*, a interpretação das obras artísticas, do início dos anos sessenta, torna-se mais compreensível no contexto histórico (Marxistas, Freudianos e neo-Hegelianos), mas para aqueles que não se contentam com o Historicismo, a obra de arte pode ser descrita através da sua fenomenologia (*Gestalt*). A pesquisa de novas representações, técnicas e temáticas da arte deste período esteve próxima da pesquisa científica graças aos experimentalismos plásticos que envolviam novos *media*, iconografia da Cultura Popular americana, iconografia cinematográfica, as subculturas juvenis e a vida dos deserdados da sociedade ou de seres singulares.

The conflict between ‘the two cultures’ is in fact an illusion, a temporary phenomenon born of a period of profound and be-wildering historical change. What we are witnessing is not so much a conflict of cultures as the creation of a new (potentially unitary) kind of sensibility. This new sensibility is rooted, as it must be, in our experience, experiences which are new in the history of humanity – in extreme social and physical mobility; in the crowdedness of the human scene (both people and material commodities multiplying at a dizzying rate); in the availability of new sensations such as speed (physical speed, as in airplane travel;

speed of images, as in the cinema); and in the pan-cultural perspective on the arts that is possible through the mass reproduction of art objects. (Sontag, 1969: 28)

Actualmente, o olhar otimista e conciliador de Sontag é válido mas um pouco datado, pois o futuro encarregou-se de deturpar as formas contraculturais revolucionárias e experimentalistas do final dos anos cinquenta e, sobretudo, dos anos sessenta. Presentemente, existe o uso e abuso da instalação, da conceptualidade e da pseudo-vanguarda, herdeiras dessa época enriquecedora. Qualquer artista reivindica essa herança reproduzindo fórmulas vazias de conteúdo, de inspiração e de espiritualidade, ao mesmo tempo que galeristas e agentes pouco escrupulosos tentam ganhar dinheiro no meio desse vazio de ideias. O mesmo aconteceu com as subculturas juvenis, sendo hoje em dia difícil encontrar espontaneidade e vontade de abanar o *mainstream*, no meio da alienação de estupefacientes, *disc-jockeys*, uniformização materialista e consumista.

Na mesma linha crítica de Sontag mas com maior relevância para a análise do *corpus* deste trabalho está a posição de John G. Cawelti, a qual aprofunda as causas do sisma académico entre *low/high culture*, ao apontar o mesmo como modelo simplista, destacando em seu lugar conceitos como “Verdade” e “Actualidade.” “But the impact of the new media, the growth of a new pop culture and the widening range of artistic interests and tasks have opened again the Pandora’s box of aesthetic controversy.” (Cawelti, 1969: 46)

Até aos anos quarenta, a dicotomia *low/high culture* tinha servido de distinção cultural entre o erudito e o popular. Os ensaios de T.S. Elliot e de Matthew Arnold configuravam a tradição estética tradicional ao destrinçar a Cultura Popular como manifestação inferior, no quadro clássico de Platão e Sócrates, como “artes irracionais ou não-artes” e dos conceitos de mimese, por oposição às artes como “métodos racionais.” Com o advento dos fenómenos da indústria cultural de massas, dos *media* e da rebelião juvenil, muitos críticos modernos continuaram a utilizar as designações de arte séria ou *high culture* e de *kitsch* e entretenimento ou *low culture*. Porém, estas não tinham valor prático para distinguir as novas formas artísticas, segundo Cawelti. O caso mais flagrante de confusão foi com o discurso cinematográfico. Esta forma cultural tem sido um cavalo de batalha para críticos de ambos os lados.

O cinema também tem sido considerado um parente pobre das outras artes, um entretenimento popular. Embora o cinema contemple todas as formas plásticas, artes de representação e música, ele põe em primeiro lugar a representação teatral delegando a palavra

escrita para segundo lugar. E tem sido este o calcanhar de Aquiles do cinema quando analisado por críticos da ala tradicionalista. As *performances*, *happenings* e produções teatrais alternativas pós-modernas, tal como o cinema, padeceram do mesmo preconceito devido à sua natureza multi-média, que foge a críticas simplistas: “The difficulty of achieving the simple step ‘outside’ conventional dramatic structures and their supposed apparatus of authority, repression and exclusion, is rarely considered in postmodern theories of performance.” (Connor, 1989: 146) Para os teóricos mais convencionais a palavra escrita é a arte suprema e ela encontra-se na literatura, poesia e dramaturgia dos autores mundialmente conceituados, que abordaram a Vida e a Morte à luz das grandes religiões: “The universal religions are precisely those whose deities reside not in idols or temples but in texts (...) Hence the art of interpretation –hermeneutics – is an essential part of any culture founded on sacred texts.” (Scruton, 2000: 19/20)

A visão tradicionalista da *high culture* não distingue os bons ou maus trabalhos artísticos inspirados na Cultura Popular, porque segundo os seus pressupostos estéticos e éticos não cabe à Arte debruçar-se sobre publicidade, melodramas banais e violência do quotidiano. A tradição elitista da cultura grega estará sempre presente na *high culture* ocidental. No entanto, a Cultura Popular ofereceu a possibilidade de recurso inspirador a manifestações artísticas de criadores de vanguarda e, um novo olhar perante o mecanicismo e a banalidade dos actos humanos, na sociedade contemporânea.

Cawelti distingue o trabalho do realizador inglês Alfred Hitchcock dentro desta ordem de ideias. Os seus filmes não compartilham a estética da *high culture* mas sim da *low culture*, porque são melodramas, género desenvolvido também por realizadores de Hollywood, como Douglas Sirk, destinados a um público de cultura média, dos anos cinquenta e sessenta. No entanto, não deixam de ser grandes obras-primas no seu género devido à singularidade de Hitchcock enquanto profissional-criativo, ao contrário de Eisenstein, Ford, Bergman, Fellini considerados como artistas dentro da *high culture*.

Os conceitos “profissional” (retórica) e “artista” (iluminação espiritual) foram definidos por O. B. Hardinon a partir dos clássicos Platão e Aristóteles:

Consider the professional a rhetorician. The purpose of art, says Aristotle, is to give pleasure. Not any kind of pleasure, but the sort that comes from learning. The experience of art is an insight, an illumination of the action being imitated. Rethoric, on the other hand, is oriented toward the market place. Its purpose is

not illumination but persuasion, and its governing concept is that work produced must be adjusted to the mind of the audience. (Cawelti, 1969: 48)

Se o cinema de Hitchcock foi importante entre a classe média americana do seu tempo é porque ele foi o espelho mediano dos valores e ansiedades dessa classe. O mesmo pressuposto é válido para os filmes dirigidos às camadas juvenis – estes reflectiam realidades e anseios dos adolescentes. *The Wild One* é o exemplo por excelência do *teen movie* melodramático, quase que um documentário dos acontecimentos de Hollister, que prendeu a atenção dos jovens e que serviu de modelo comportamental para muitos. Contudo é um paradigma competente da Cultura Popular americana, ao contrário dos sucedâneos *exploitation/outlaw bikers*.

Com o advento da *avant-garde* cinematográfica americana, na qual Anger se inscreve, outros problemas se levantaram. Como já foi referido no primeiro capítulo, *Scorpio Rising* foi buscar à *high culture* personalidades e eventos históricos, religiosos e políticos, ocultismo erudito, conceitos filosóficos niilistas e técnicas cinematográficas elaboradas. À *low culture* foi buscar os ícones de Hollywood, os motociclistas dos anos cinquenta, os acessórios, a máquina, a televisão etc. Como um casamento místico *Scorpio*... resultou numa obra poética, um herdeiro da tragédia clássica grega, ao reflectir no obscuro lado humano, nas suas pulsões da Morte e do fascínio pelo Poder. Anger utilizou o cinema como poderia ter utilizado uma tela e tintas ou folhas de papel para escrever uma tragédia do seu tempo. Porém, o cinema experimental foi o *medium* preferido para o desenrolar das cerimónias mágicas:

Anger claims that he's always considered movies to be evil; the point of cinematic images, he believes, is to 'control' lives and occurrences. "My reason for filming has nothing to do with 'cinema' at all", he claims. "It's a transparent excuse for capturing people...I consider myself as working Evil in an evil medium". He regards film as a kind of terrorist aesthetic, a form of alchemy which works to bring both image and spectacle to life. Anger's Hollywood Babylon books, in fact, are chronicles of the ways in which lives have been cursed and destroyed by the demons of film. (Hunter, 2001: 5-6)

Dentro da *avant-garde* cinematográfica americana, Anger é um caso singular, como são Maya Deren, Jack Smith ou Andy Warhol, entre outros, que se moveram em territórios eruditos da *high culture* e em territórios populares da *low culture*. A definição dos seus

trabalhos é complexa tendo muitos críticos optado por analisar os mesmos segundo a designação de *cinema d'auteur* (André Bazin), o que não abarca detalhes importantes de cada trabalho, enquanto outros críticos optaram por analisar a unidade e poder do trabalho individual (John Mékas), como obras de arte *underground*.²² A característica comum dos trabalhos destes realizadores-artistas foi a transgressão de problemáticas tabu como o Sexo, a Morte ou a demanda individual de Libertação, as mesmas premissas dos jovens transgressores.

Leur art ou leur poésie, et même la poésie la plus brûlante, la plus inquiétante – celle d'Anger est extrême – n'ont plus le droit de subsister que vidés de leur contenu, tous les emballages sont bons et tous les actes artistiques même les plus remarquables peuvent être de force réduits à l'emballage, à cette condition d'être séparés de leur sens, d'être ainsi d'vitalisés et livrés à la consommation. (Assayas, 1999 : 107)

São variadas as designações do cinema *avant-garde* americano: cinema independente, experimentalista, alternativo, transgressor, *midnight movies* e *underground*. Todas elas acentuam uma produção individual porque o realizador desdobra-se em escritor dos seus *scripts*, é cenarista, dirige os actores, e na maior parte das vezes, é o seu produtor: por exemplo, os filmes de Anger foram produzidos à sua custa. O cinema independente é, através da sua elaboração contínua, semelhante à cultura juvenil *hot rod*, que, como já foi visto, assenta na individualidade criativa e na economia dos meios. O cinema *avant-garde* foge de alguns pressupostos teóricos de Adorno porque não corresponde minimamente à indústria cinematográfica convencional.

Em 1969, no ensaio *Transparências sobre o Cinema*, Adorno observa o cinema convencional de Hollywood como o “cinema do papá”, destinado às massas alienadas, critica ferozmente o cinema alternativo e intelectual alemão do grupo de vinte e seis jovens realizadores, designado por *Oberhauseners*, o qual não passava de cinema infantil e tão imaturo quanto o dos seus progenitores, mas defende o cinema artístico assente na espiritualidade, dentro da sua fronteira de *medium* específico.

²² Termo criado por Marcel Duchamp, em 1961, a partir do seu discurso no Museu de Arte de Filadélfia, “the only solution for the artist of tomorrow is to go underground”, pouco depois aproveitado para designar o cinema alternativo e independente americano que começava a despontar no panorama intelectual.

Na sua tentativa de manipular as massas, a ideologia da indústria da cultura torna-se ela própria tão internamente antagonista como a própria sociedade que pretende controlar. A ideologia da indústria moderna contém o antídoto da sua própria mentira. Nada mais se poderia alegar em sua defesa. (...) Esse movimento das imagens interiores pode ser para o cinema o que o mundo visível é para a pintura e o mundo acústico para a música. Como recriação objectivada deste tipo de experiências, o cinema pode tornar-se arte. O medium tecnológico por excelência está assim profundamente relacionado com o belo natural. (Adorno, 2003: 184-185)

O ponto de vista de Adorno vai de encontro ao conceito platónico de mimese. Não cabe ao cinema ser uma cópia da realidade prosaica, uma representação fiel ou um “macaco de imitação” (*sic* de Adorno) da existência dos seres vivos, mas sim a captação da essência dos mesmos, da sua beleza ou horror, uma forma poética captada pelo *medium* tecnológico. Todos os filmes conhecidos de Anger correspondem a este conceito poético, herdeiro cinematográfico dos não menos poéticos trabalhos de Méliès, Murnau, Buñuel e de Eisenstein. Anger construiu uma obra *sui generis*, aparte do cinema *mainstream* e mesmo aparte de muito cinema alternativo, que deixa ao público a liberdade de interpretação e o deleite poético das imagens. Ele nunca recorreu à palavra escrita e falada (diálogos, monólogos, voz narrativa *off*) preferindo deixar o cinema no seu lugar – um decurso narrativo através de imagens. No caso de *Scorpio Rising*, as letras das canções *Pop* são uma metanarrativa das imagens mas não interferem com elas, uma espécie de cinema mudo acompanhado de música como era praticado pelos mestres Cecil B. De Mille ou Griffith, da era muda de Hollywood.

Capturing the immediate moment is unquestionably the principal condition of artistic creation. The poet who can seize the first spark of his inspiration at the very second it strikes and preserve it on the back of an envelope with the stub of a pencil; the native who because he is happily in love takes a bit of clay from the river bank and a few minutes later leaves an insouciant divinity to dry in the sun...how we envy them, those of us who work with film. (Anger, 1969:18)

O cinema de Anger, como o cinema de *avant-garde* americano, nunca foi muito apelativo para o público *mainstream* porque, por tudo o que foi dito, ele não imita a realidade

e obriga a construções mentais complexas para a sua compreensão. *Scorpio Rising*, em particular, “assusta” o público mais conservador pelo arrojado da violência imagética, ao combinar preferências sexuais sadomasoquistas homossexuais, referências religiosas e Nazis e ao descrever os *outlaw bikers* como alvos mecânicos destinados à morte. No entanto, Anger compreendeu os anseios e sonhos viscerais dos jovens, mesmo que a ironia crítica e ambivalente acompanhe a sua compreensão. “As is the case with many other films by Anger, *Scorpio Rising* is deeply ambiguous, since it both glamorizes the marginal group’s rebelliousness and seemingly condemns its self-destructive behaviour.” (Suárez, 1996: 142)

No próximo e último capítulo serão elaboradas considerações sobre o cinema de transgressão, o que ele deve a Kenneth Anger e a *Scorpio Rising*, a sua importância como espelho social das subculturas juvenis e da Cultura Popular americana, e o seu impacto artístico em realizadores americanos.

3. Kenneth Anger e as suas implicações para o Cinema de Transgressão americano

O cinema de transgressão americano, contemporâneo de Kenneth Anger ou dele herdeiro deverá ser, antes de tudo, contextualizado a nível histórico e cultural na *avant-garde* americana e europeia como fenómeno paralelo artístico às subculturas juvenis. John G. Hanhardt explicita uma das principais características do cinema independente *avant-garde*, a qual se prende em primeira-mão ao meio técnico:

The *avant-garde* film of Europe of the 1920's, and in America with increasing activity since the early 1940's, aspires to a radical otherness from the conventions of filmmaking and the assumptions and conditions which inform the dominant view and experience of film. Thus these independent films are made primarily in 16mm (and sometimes in 8mm), not the 35mm of commercial filmmaking, and they involve the filmmaker directly through a tactile, 'hands on' approach or an assertive point of view that is the expression of an artist engaged in such vanguard aesthetic movement as surrealism, cubism, abstract expressionism or minimalism. (Hanhardt, 1976: 21)

As marcas visíveis especiais do cinema vanguardista distinguem-se perfeitamente do cinema *mainstream* através de meios técnicos mais simples, produção de baixos custos, recurso a actores desconhecidos, ou a amigos e vizinhos recrutados (que muitas vezes nem sequer são actores!), aproveitamento situacionista de cenários pré-existentes, ironia e singularidade de visão do mundo, tentativa de fixar o instante da beleza sublime ou do horror telúrico, catarse emocional e/ou intelectual e, o mais importante dentro do estudo da transgressão juvenil, é o facto de os realizadores pertencerem às subculturas e contraculturas da sua época, sobretudo no início dos anos oitenta como se pode observar nos filmes de Nick Zedd e Richard Kern, explorando até às últimas consequências temáticas ainda tabu.

Embora Anger nunca tenha pertencido a qualquer subcultura juvenil, por ser sobretudo um artista independente e intelectual, tendo convivido no meio de intelectuais como Jean Cocteau, Alfred Kinsey ou Anais Nin, ele teve sempre a capacidade intuitiva de poetisar a realidade circundante na melhor tradição poética simbolista, fosse ela o quotidiano do *outlaw biker* juvenil ou dos rituais mágicos de Aleistar Crowley. Anger, no seu ensaio *Modesty and The Art Film*, cita o cineasta japonês Okamoto e como este deambulava com a sua máquina

de filmar com a finalidade de fixar a essência poética das coisas, nos antípodas do cinema *mainstream* comercial:

The widespread idea that films necessarily involve the complex farce of the commercial cinema has its antithesis in a field of Japanese rice, where Okamoto wades in with a 16mm camera in his hand and achieves a totally different creative result. This Japanese film poet cut himself off from the script department, the studio, projectors, film crews and even the camera tripod, and went off by himself into the countryside in pursuit of his celluloid poems. (Anger, 1989: 19)

Que melhor ilustração poderia haver para o ensaio de Adorno sobre o cinema, senão esta posição estética de Anger e do citado cineasta Okamoto!? A linguagem cinematográfica ao cinema, a escrita ao papel e a música à partitura - completa transgressão, a nível poético, em relação à indústria de *stars* de Hollywood produzidas em linhas de montagem, facilmente postas na prateleira do esquecimento, em nome do lucro.

O cinema *avant-garde* não é alienação de entretenimento, é sim, por vezes, exercício sobre essa alienação, como os filmes de Warhol e Paul Morrissey. A falta de impacto comercial do cinema alternativo reside no condicionamento alienante das massas populares do cinema *mainstream* financiado por produtores, políticos e *lobbies* económicos a quem não convém a abertura das “portas de percepção” (cf Aldous Huxley) desse público, preferindo o êxito fácil de melodramas sentimentalistas, pornografia e comédias de baixo coturno, divulgadas pelos *mass media* - um quase terrorismo cultural totalitário que tem contaminado a Cultura Popular.

Observing the products of the video culture you come to see why the Greeks insisted that actors wear masks, and that all violence takes place behind the scenes. You also come to see that the masks are now worn not by the actors but by the viewers, and that they stay in place all day. (Scruton, 2000: 104)

Pelo motivo acima apontado, o cinema *avant-garde* é visto pelo público como um alienígena subversivo e complicado de entender, algo que está acima do comum espectador, como por vezes se ouve em sondagens de rua. Contudo, convém não generalizar em termos de qualidade, que todo o cinema vanguardista é bom e que o cinema tradicional é todo mau. Assim como foi dito em relação às subculturas juvenis, nem todas tiveram qualidades

positivas pois nada fizeram para apresentar soluções alternativas ao Sistema. Também é importante registrar que sem cinema *mainstream* não teria havido cinema *avant-garde*, pelo que foi possível a este ir ao fundo das questões *high/low cultures*, sem entraves económicos, políticos e artísticos.

A função catártica de um bom filme poderá existir, seja este tradicional ou alternativo. O cinema, por ser uma arte de representação, na qual as emoções de quem representa vão de encontro ao público (ou não!), reveste-se de contornos compensatórios a nível psíquico. No seu tempo, Antonin Artaud já havia alertado as consciências para a necessidade catártica do teatro, o mesmo deverá aplicar-se ao cinema; André Breton apelou à “beleza convulsiva” das imagens; Isidore Ducasse levou o leitor, através da poesia, a visitar os círculos de Horror e Beleza da Natureza, como um moderno Dante; e finalmente, Nietzsche, conhecedor das incongruências irracionais do ser humano explicou as funções catárticas da Tragédia, contra a *decadence* (*sic* Nietzsche) burguesa, castrada e castradora:

Durante a Idade Média alemã havia ainda multidões cada vez mais numerosas que eram movidas pelo sopro desta potência dionisiaca, cantando e dançando, de lugar em lugar; nesses dançarinos das Janeiras e do São João reconhecemos os coros báquicos dos Gregos cuja origem se perde, através da Ásia Menor, pela Babilónia, até às orgias sírias. Há pessoas que, por ignorância ou estreiteza de espírito, desviam os olhos, como para evitarem «doenças contagiosas», e na suficiente consciência da própria saúde, dizem palavras de troça, de desdém ou de piedade para com semelhantes fenómenos. Tais desgraçados nem sequer suspeitam da palidez cadavérica ou da aparência espectral de tanta «saúde», quando na frente deles passa o furacão, ardente de vida, dos sonhadores dionisiacos. (Nietzsche, 2002: 44)

A necessidade catártica de “domesticar” o Irracional nunca coexistiu de forma pacífica com o *mainstream* burguês desde o Iluminismo porque este nega as qualidades vitais do sonho, do frenesim emocional da natureza humana, preterido pela Razão. A cultura americana anglo-saxónica, de cariz Luterano e Calvinista, apoiou-se fortemente no Racionalismo porque a interpretação deste servia de complemento à sua religião. A austeridade, o pragmatismo e a formalidade dogmática dos puritanos negava as saudáveis manifestações festivas, considerando-as um desvio do Mal. Como ilustração deste ponto de vista, recorde-se que às primeiras gerações de escravos, nos Estados Unidos da América, era

proibido o uso de tambores e instrumentos tradicionais africanos ou dançarem as suas danças tribais, nas quais os movimentos cadenciados e rápidos do pélvis assumem uma grande relevância, tudo em nome da luta contra as superstições irracionais daqueles “primitivos” e do decoro sexual. Os negros viram-se na contingência de acompanhar os seus cantares com a marcação rítmica de palmas, sentados ou de pé, aculturados pela leitura da Bíblia, que estaria na génese da música *Gospels*. Depois de serem libertados e remetidos para os subúrbios das cidades e vilas, muitos africano-americanos puderam criar as suas singulares formas artísticas e culturais, fora do controle dos brancos.

Em relação à problemática de transgressão no cinema *avant-garde* americano, John Mékas, em 1963, referiu pontos comuns que têm estado associados às sexualidades alternativas, homossexual, lésbica e/ou bissexual dos seus representantes (Warhol, Jack Smith, Anger etc.). Ele ilustra esta perspectiva a partir de três premissas. A primeira é respeitante à abertura de novas experiências e sensibilidades culturais, sem tradição nas artes americanas mas herdeiras dos poetas “malditos” europeus, nomeadamente de Sade, Beaudelaire, Rimbaud e Isidore Ducasse; ilustra-a também com a escrita poética de William Burroughs: “It is a world of flowers of evil, of illumination, of torn and tortured flesh; a poetry which is at once beautiful and terrible, good and evil, delicate and dirty.” (Brennan, 2002: 4)

A segunda premissa assenta na possibilidade de provocar o medo no espectador médio, pois as temáticas abordadas pelos realizadores parecem estar sempre à beira do abismo da perversidade. Os seus artistas não albergam inibições de qualquer tipo: “These are, as Ken Jacobs put it, ‘dirty mouthed’ films.” (*Ibidem*, 2002: 4). Em relação à terceira premissa, Mékas referiu que alguns dos seus realizadores são homossexuais, opção esta que esteve sempre à margem do *mainstream*, mas que também contribuiu para a cultura da Humanidade.

Se, por um lado, os realizadores e actores do cinema de transgressão têm vindo a demonstrar uma sensibilidade peculiar em relação às subculturas juvenis e à Cultura Popular, por outro lado é importante destacar uma sensibilidade especial de determinados jovens espectadores em relação à estética transgressora. Estas audiências jovens, em geral, identificam transgressão com actos de poesia maldita, têm uma bagagem cultural acima da média e exigências estéticas que o cinema convencional de Hollywood não consegue preencher; em muitos casos são audiências constituídas por pessoas do meio das artes dramáticas, das artes plásticas, da música, da banda desenhada e do meio literário alternativo. Alguns dos que lhes pertencem sentem fascínio pelo bizarro e os seus gostos vão desde os

clássicos da literatura mundial, a poesia e a prosa Gótica, Simbolista, Dada e Surrealista - até às religiões orientais, o ocultismo, os fenómenos populares dos *freak shows* e a música alternativa. Além de consumirem cinema *avant-garde* e os mestres do cinema, como Pasolini ou Buñuel, também são aficionados do *film noir*, dos *exploitation movies* e da série “B”, prestando o culto a realizadores como Russ Meyer, Ed Wood ou John Waters: “Cultism is a recurrent phenomenon in the avant-garde tradition, given the avant-garde intellectuals’ long-standing fascination with products of mass culture.” (Juárez, 1996: 120)

Os gostos atrás referidos reflectem uma linguagem específica do cinema de transgressão situada na estética singular do mesmo e com os seus limites. Segundo Stephanie Watson, no seu ensaio *The Transgressive Aesthetic*, é redutor analisar o trabalho de um cineasta deste género de cinema como aquele que apenas quer “quebrar” ou ultrapassar regras do que está previamente feito, ou que apenas quer dar uma iluminação interior ao espectador. Há que contar com desejos, sonhos e anseios de quem faz o filme e de quem o vê:

All desire bears ITS histories, the desires of the exploited and the repressed no less than the desires of those who exploit and repress.(....) Transgression gives the simultaneous experience of both a radical disruption and a reformulation of limits. It neither fully breaks or returns the limits that we perceive, instead it continually works to define those limits, a process which allows us to see how our present limits (which are never totally static), are constructed. This also indicates that future limits will also be constructs although disguised through social naturalization. The Cinema of Transgression reveals this instability and flux of limitation which is, of course, given to us through dialectical representation. (Sargeant, 1995: 36)

Ainda de acordo com esta autora, os padrões de linguagem, pensamento e as questões sócio-económicas do espectador têm igualmente relevância na compreensão de um filme. Watson usa a analogia do dicionário e dos seus limites de significado: “... a word never has a static or totalized meaning (. . .) it is defined through its relationship to other words,” (*Ibidem*, 1995.34). Assim sendo, parece pertinente olhar para o cinema transgressor como um caleidoscópio de múltiplas realidades em dicotomia, por exemplo, o amor de um heterossexual oposto ao amor de um transsexual, o quotidiano do capitalista *versus* o quotidiano do indigente, ou, o trabalho de uma dona de casa em oposição ao trabalho de uma *dominatrix*, mas que não deixa de reflectir interpretações pessoais sobre a Vida, o Sexo e a Morte.

Se há cinema *avant-garde* transgressor é porque os produtores de Hollywood a isso obrigam, porque não lhes interessa financeiramente o olhar crítico do realizador independente. Este nunca se vergaria a concessões em nome do gosto médio do público e dos êxitos de bilheteira. Mas a exclusão de artistas reivindicativos e imaginativos do meio de Hollywood foi importante para a diversidade do cinema *avant-garde* americano. Enquanto Hollywood apresenta ao público objectos de fantasia²³, o bom cinema de autor, ou de transgressão, apresenta obras imaginativas, a partir da observação de sujeitos singulares e de temáticas alternativas:

A determining factor in the development of the avant-garde film was the nature of the motion picture industry in Hollywood, which excluded individuals wishing to make films outside the parameters set by the commercial cinema's tradition of production and distribution. (Hanhardt, 1976: 37)

No entanto, o problema de falta de dinheiro dos cineastas independentes tem sido um entrave na criação de outros trabalhos, como os filmes inacabados de Anger. Na indústria de entretenimento a independência tem um custo muito elevado. “The economics for the underground filmmaker, and any potential distributor, do not allow for the luxury of having a film cut or banned.”(Sargeant, 1995: VI).

Por um lado, não há produtores interessados em se comprometerem com os artistas e, por outro lado, não há público em número suficiente para cobrir as despesas de produção, porque o gosto da maioria das audiências foi condicionado pelo cinema convencional de Hollywood. A este propósito, em 2002, o realizador independente John Waters retratou o quotidiano de uma equipa de cinema independente e fez uma crítica sardónica às “armadilhas” auto-construídas dos realizadores transgressores e independentes, no filme seminal *Cecil B. Demented*. Cada personagem do filme tem tatuado no seu corpo o nome de um realizador “maldito” como Otto Preminger, Kenneth Anger, Sam Packinpah ou Almodovar, enquanto o protagonista encarna Cecil B. De Mille, (ou Demented!) o mestre dos mestres, mas como realizador independente de cinema de transgressão, pobre e constantemente assolado por visões transgressoras.

²³ “Fantasia”, neste contexto, é sinónimo de sonho providenciado por terceiros e que se esgota em si próprio, algo como um filme dos estúdios Disney. “Imaginação”, será assim, o oposto, porque é algo inerente ao sujeito pensante, que implica um jogo lúdico de referências culturais, singulares e íntimas, como por exemplo o filme *Nosferatu*, de Murnau.

No meio das mirabolantes aventuras de *Demented* e da sua trupe, a observação crítica de John Waters é a mais importante quando ele põe na boca de mães de família que os seus filmes não prestam porque são feios, mal feitos e violentos. Elas personificam a audiência do cinema *mainstream* que faz tábua rasa ao cinema *avant-garde*. De acordo com este ponto de vista está a hilariante cena dentro de uma sala de cinema com público convencional a chorar convulsivamente enquanto vê cenas de um melodrama piegas. No final do filme, o grupo de jovens artistas acaba mal, inclusive a actriz de Hollywood que havia sido raptada por *Demented*, protagonizada por Mellanie Griffith, pois eles levam longe demais a ambição de se tornarem famosos ao transgredirem através do terrorismo cultural, do rapto e da violência.

O sentimento de estranheza hostil do público convencional relativamente ao cinema alternativo pode, no entanto ser lido de uma perspectiva oposta. Ele, público convencional, é o *outsider* ameaçador e “transgressor” aos olhos dos seguidores *avant-garde*, como os adultos convencionais eram ameaçadores e “estranhos” aos olhos dos adolescentes rebeldes. A problemática do *Outsider* convencional foi abordada por Becker no capítulo *The Culture of a Deviant Group* a qual faz a analogia “músico de *Jazz* versus público convencional”. O músico sente que não é compreendido pelo “público profano” (*the squares*) e que está a ser pago como um vulgar assalariado. Também sente preconceitos de natureza intelectual porque se acha superior. A mesma analogia é válida para o cinema transgressor:

The musician thus views himself and his colleagues as people with a special gift which makes them different from nonmusicians and not subject to their control, either in musical performance or in ordinary social behavior.

The square, on the other hand, lacks this special gift and any understanding of the music or way of life of those who possess it. The square is thought of as an ignorant, intolerant person who is to be feared, since he produces the pressures forcing the musician to play inartistically. (Becker, 1966: 89)

Antes de se passar à análise do trabalho de alguns jovens realizadores americanos seguidores da estética de Anger, sobretudo do filme *Scorpio Rising*, uma última consideração sobre o cinema *mainstream* de Hollywood, sobre o cinema de transgressão e a Realidade que circunda os seres humanos. Existe um esquema mental semi-oculto na forma como realizadores de filmes individualizados falam sobre o mundo que os rodeia. Em princípio a Realidade é feia, prosaica, hipócrita e, muitas vezes, violenta. O cinema convencional de Hollywood é ilusão, indústria, entretenimento e alienação sentimentalista – características da

sociedade burguesa de consumo. Ele tenta apresentar uma visão idealizada da vida com finais felizes, ricos a apertarem as mãos aos pobres depois de um milagre caridoso, pobres a ascenderem às altas finanças e outras quimeras simplistas.

Por seu turno, o cinema de transgressão é cru, crítico e, por vezes, violento. De acordo com aqueles que o cultivam é o verdadeiro cinema porque desce aos infernos da existência humana. Dos anos oitenta até ao presente, inspirados pelos mestres *avant-garde* dos anos sessenta, em particular Anger, Smith e Warhol, jovens realizadores americanos seguidores intelectuais da contra-cultura *Punk*, como Nick Zedd, Beth B, Richard Kern, Ela Troyano, Tessa Hughes-Freeland ou Tommy Turner, têm prestado homenagem a Anger, em entrevistas, em particularidades formais e temáticas dos seus filmes e, no caso de Tommy Turner, no recurso ao ocultismo mágico de Anger/Aleister Crowley:

J S: You work in an occult bookshop, do you see magic as an influence on your film, for example in the way it is for Kenneth Anger, so for Kenneth Anger film is an almost alchemical process...

T T: Yeah exactly, I would love to do more work in that line, I would actually like to... there is a great book Crowley wrote it is almost like a kid's book, like Alice in Wonderland, a kid's story. But it's this whole alchemical thing about this kid going through a process of all the steps from being a mere mortal to, like, 'the end'. (Sargeant, 1995:135)

Seria inexequível neste capítulo falar de todos os trabalhos de todos os realizadores citados e da sua “dívida” a Anger, assim optou-se por escolher como emblemáticos cinco filmes de Richard Kern²⁴, que se manifesta como herdeiro particularmente óbvio da linha de Anger. Os seus filmes ilustram o fenómeno de transgressão juvenil, como obras cinematográficas que muito devem a *Scorpio Rising*, a nível estético e pela exploração de temáticas tabu. Na parte final deste capítulo será citado o filme *Pus*, de John Spencer, como contraponto inestético, nos antípodas dos seguidores de Anger.

Evil Cameraman, de 1986, é um filme que reactiva duas das questões mais importantes para Anger – a malignidade da câmara e do filme ao captar a essência das coisas e o poder de quem manipula a máquina. “The filmmaker is an artist working in light, his camera a

²⁴ Os filmes de Richard Kern estão reunidos num DVD de 1999, *The Hardcore Collection: the films of Richard Kern*, edição de autor.

ceremonial instrument of invocation, the cinematograph his magical sceptre. And the lord of light, of course is Lucifer.” (Hunter, 2001: 6)

Em *Evil Cameraman*, o actor que protagoniza o realizador “maligno” comporta-se como um *voyeur* dictatorial que põe e dispõe dos corpos despidos de duas raparigas, como objectos de desejo, amarrando-as com cordas, atando-as a postes numa sala lúgubre, potencial lugar de tortura sadomasoquista, para as filmar, enquanto uma delas se contorce. A música de fundo é pesada e imita sons de máquinas industriais. Mais não é mostrado porque fica a cargo do espectador imaginar o que terá acontecido depois. Há um salto no tempo e as cenas seguintes acontecem três anos depois (música de fundo jovial, quase burlesca); o mesmo realizador surge mais cansado, patético e impotente (tentativa de masturbação frustrada) e tenta manipular outras raparigas sem sucesso. Elas protagonizam a mulher moderna que não compactua passivamente com as fantasias de um realizador libertino:

If any film can be said to be archetypical of Kern’s output it is *The Evil Cameraman*, which reveals the entire parodic stance of his movies. Firstly the film directly questions the basic assumption of film theory that cinematic gaze is male voyeristic. The movie continually creates expectations of voyeristic pleasures which are circumnavigated: the film becomes less extreme as it progresses (...)

The second section – with ITS emphasis on the relationship between the gaze of Kern/camera/audience – serves to emphasise not only their shared voyerism, but actually goes further and deliberately negates this voyerism, emphasising the women in the movie not as objects of a gaze, but as subjects which only be gazed at under certain conditions and in ways which they dictate. (Sargeant, 1995: 89)

O exercício filmico de Kern é também um exercício ideológico e metafórico das relações de Poder. O realizador é representado como o líder despótico, fascista, (eloquente é a enorme suástica tatuada no seu baixo ventre!) cujo relacionamento com os outros tem uma base sádica e masoquista. Trata os outros seres como objectos funcionais a seu bel-prazer, mas isso não impede que, em determinadas situações, a sua liderança possa ser invertida contra o déspota e com o seu consentimento. Por exemplo, Hitler manipulou milhares de pessoas e representou o Poder absoluto, no entanto, vieram a lume testemunhos da sua admiração apaixonada por Albert Speer, o segundo arquitecto oficial do Terceiro Reich, e de como Hitler acatava humildemente as ideias de Speer. Nesta perspectiva de relações de Poder e

Erotismo, como explicar o relacionamento machista do *outlaw biker* com as submissas jovens que o seguem!? Ou ainda, a um nível mais amplo, o relacionamento consumo-público, no qual o primeiro é o algoz e o segundo a vítima passiva!? Segundo o acadêmico Juárez, sadismo e masoquismo estão entrosados na relação “indústria, os seus produtos (fetiche) e o sujeito” e também, segundo o ensaio de Charles Eckert, *The Carole Lombard in Macy’s Window* (1973), uma das principais causas de eroticização dos hábitos consumistas foi provocada pelo cinema.

What should we ascribe to the potent acculturation provided by Hollywood for several decades? Were we, as consumers, such skilled and habituated perceivers of libidinal cues, such receptive audiences for associational complexes, such romanticizers of homes, stores, and highways before Hollywood gave us *Dinner at eight*, *The Big Store* and *The Speed That Kills*? I would suggest that we were not, that Hollywood, drawing upon the resources of literature, art, and music, did as much or more than any other force in capitalist culture to smooth the operation of the production-consumption cycle by fetishizing products and putting the libido in libidinally invested advertising. (Hoberman, 1991: 36)

Sem pretender generalizar ou emitir um juízo de valor simplista, parece que qualquer forma de Poder, das mais simples – pais/filhos, marido/esposa – até às mais complexas, como são as formas políticas de governação de um país, todas têm por base a complicada dicotomia de domínio/subjugação do ser humano. Ele está presente na cultura *mainstream*, nas subculturas e na maioria das culturas ditas primitivas. Parece que existe sempre uma inevitabilidade irracional de um ente humano ser subjugado por outro, aquilo que vulgarmente se designa pela “lei do mais forte” e que pressupõe mecanismos inconscientes de domínio/subjugação.

Anger havia feito a mesma reflexão em *Scorpio Rising* através do protagonista Scorpio e dos seus alter-egos Brando, Jesus e Hitler. Entre o filme de Anger e o de Kern deu-se na América de 1969 um acontecimento real e terrível, protagonizado pela seita de Charles Manson. O “*flirt*” potencialmente perigoso entre o psicopata satânico Charles Manson²⁵ e a *intelligentsia* artística em redor de Roman Polanski, culminou com a morte ritual de todos os que estavam na residência de Polanski à excepção deste que se encontrava na Europa:

²⁵ O signo astrológico de Charles Manson é Escorpião.

...pour la grande presse, de sales hippies avaient massacré d'innocents acteurs d'Hollywood et un couple de bourgeois tranquilles; dans la réalité, ce fut une apothéose de crime et de sang, succédant à des nombreuses séances de sévices et de films hystériques auxquels participèrent les victimes elles-mêmes, et Sharon Tate, tous complices et tous coupables. La police a saisi et fait disparaître les films tournés sur les premières scènes de sadisme, un malheureux dealer de cocaïne fouetté par chacun, une fille décapité vive, des sacrifices d'animaux, d'abjectes et sanglantes simagrées, des orgies sexuelles.(. . .) Sanders affirme également que les fils et les filles de plusieurs stars connues fréquentaient le ranch de Manson.(Bizot, 2001: 257)

Semelhante à corrida final de motos sob as ordens fascistas de Scorpio, no filme de Anger, foi na vida real a liderança de Manson em relação aos seus jovens seguidores, encharcados em drogas, sexo e lavagem cerebral, em direcção à morte. Também Manson se servia da suástica e do ocultismo para evocar o Mal, como Hitler, e também ele era um *voyeur* maligno que se deleitava nas orgias sexuais e nos rituais sangrentos dos seus acólitos jovens e de figuras públicas de Hollywood, em Death Valley. O caso Manson/Sharon Tate representa na vida real a perversa glamorização da Morte e de Eros e o *volt-de-face* carrasco/vítima, temáticas exploradas no *medium* cinematográfico alternativo. O realizador tem o poder virtual de Vida e de Morte das suas personagens, como um escritor ou um artista plástico. É o poder do demiurgo sublimado na Arte.

Os filmes de Kern *Submit to me* (1986) e *Submit to me now* (1987) seguem as mesmas linhas de força de *Evil Cameraman* mas acrescentam outras problemáticas. Como os dois títulos indicam, a metáfora sexual do sadomasoquismo reflecte a problemática da dominação/submissão do sujeito em relação ao Outro e das imagéticas transgressoras das subculturas juvenis. Em termos formais, *Submit to me* e *Submit to me now* devem muito a *Scorpio Rising*: narrativas não lineares, ausência de diálogo, narração ou monólogo, sendo a música *Rock* alternativa a servir de metalinguagem; os códigos de cor e luz (magentas e a cor da carne realçados nos fundos negros ou brancos do cenário minimalista); as roupagens de cabedal negro, acessórios cromados em realce com a carne desnuda.

Kern aproveitou os seus amigos e amigas como actores, estando todos ligados a actividades intelectuais e artísticas do meio *underground* americano. Cada um deles representa uma determinada subcultura ou gosto narcisista na exibição do seu corpo.

Comparativamente aos jovens motociclistas de *Scorpio Rising* estes jovens também glamorizam o Terror, a Violência e a Morte. Acessórios como chicotes, navalhas, lâminas de barbear, cordas, seringas, estacas e punhais são símbolos de auto-mutilação, da paranóia existencial da humanidade que já há muito não se contenta com as coisas simples da vida. Através dos seus actos insanos elas reflectem a frustração e o declínio da mente e do corpo na sociedade contemporânea.

Submit to me consists of a variety of fast-paced sequences depicting acts of S&M oriented masturbation, sex, murder, and suicide, all set to a screeching soundtrack by the Butthole Surfers. (. . .) The concept behind the film was purely voyeuristic on Kern's part; as denizens of the Lower East Side performance, music and drug scenes would come and act out (*sic*) (the actors') 'fantasies' in scenes, predominantly sexual power plays, they themselves suggested (this emphasis on Kern as scopophile and as 'the evil cameraman' always watching continues as a primary focus in his work). (. . .) *Submit to me now* (1987) continued the thematics introduced in *Submit to me*. (Sargeant, 1999: 83-84)

Os filmes *Nazi* (1991) e *Catholic* (1991) retomam a temática do Poder através de imagens sedutoras de jovens mulheres. Ao contrário de Anger, Kern utiliza personagens femininas poderosas e dominadoras, cuja sexualidade heterossexual ou bissexual é uma arma. O primeiro filme recorreu à iconografia Nazi que no final do filme serve de metonímia da América: "Nazi depicts a sexy strip: Annabelle Davies removes her SS coat and bra, runs her hand across the brim of her SS cap and 'siege heils' all in front of an American flag. The film depicts the seductive eroticism of power." (*Ibidem*, 1999: 91). À semelhança de *Scorpio*, representante simbólico do espírito Nazi, no final de *Scorpio*... Annabelle conjura *Thanatos* através da bandeira americana transformada em fetiche sadomasoquista, oferecendo uma exibição física de dominação.

Na entrevista a Kern não há referência ao filme *O Porteiro da Noite*, de Liliana Cavani, mas a personagem da ex-prisioneira de um campo de concentração (Lucia) é representativa do cinema de temática Nazi "carrasco/vítima" e, em certos aspectos formais, semelhante à personagem do filme de Kern. Lucia, protagonizada por Charlotte Rampling, em determinado momento do filme (*flashback* do protagonista Max, interpretado por Dirk Bogarde) faz uma dança erótica, mista de *strip-tease* e dança da personagem bíblica Salomé, de tronco nu, luvas de cano alto, boné das SS, e calças enormes presas por suspensórios. Os generais Nazis, em

especial, Max, actuam como *voyeurs* extasiados perante a beleza anoréctica daquela prisioneira judia. A vítima é, durante aquele lapso de tempo, o ‘carrasco’ e usa o seu corpo como fetiche de desejo concupiscente dos assassinos.

Por seu lado *Catholic* é uma paródia de humor negro à repressão sexual a que o Poder religioso do Catolicismo tem submetido os seus seguidores. “Catholic contrasts the authentic austere Catholicism of its opening scene with the kitsch icon of its later scene, and the clinical manner of dress and behaviour with the escape in sex and fun in the later scene. (*Ibidem*, 1999: 91).

O filme relata a história de uma jovem sexualmente reprimida que sai de uma igreja, regressa a casa, se deita de costas e vê os movimentos rotativos da ventoinha de hélices, suspensão do tecto. Despe-se e veste um vestido de noite, complementado com um leque no qual se vê Jesus, e faz bolhinhas. A economia imagética da representação iconográfica *kitsch* de Jesus, assim como o comentário irónico do papel castrador da religião, está dentro das referências do *corpus* desta dissertação. “Originally and naturally sexual pleasure was the good, the beautiful, the happy, that which united man with nature in general. When sexual feelings and religious feelings became separated from one another, that which is sexual was forced to become the bad, the infernal, the diabolical.” (Reich, 1970:148)

O imaginário de Kern e de outros artistas de transgressão é semelhante ao dos Surrealistas e da *avant-garde* americana dos anos sessenta, pois ele gira em redor das mesmas temáticas que angustiam/fascinam o ser humano – o Erotismo versus a Religião e a Morte. Se a relação filme/realizador é libidinal, como foi observada em *Scorpio Rising* e nos filmes de Kern, segundo os Surrealistas a relação filme/espectador ainda o é mais. O espectador “curva-se”, presta homenagem às personagens e acções que decorrem no filme:

Every film, no matter how tawdry, ruptures the flow of ordinary “profane” time to offer a whiff of immortality, a heightened presence, that can be experienced by the passive spectator without physical contact. In terms of Catholic ritual – whose midnight movie mass bears an unmistakable resemblance to the midnight movie – transubstantiation involves a spiritual passage from the physicality of Jesus Christ’s flesh and blood. In terms of film illusion, transcendence involves a spiritual passage from the physicality of a seat in a darkened theater to the physicality of an imaginary time-space continuum, whether devised by Walt Disney or Michael Snow, Roberto Rossellini or Russ Meyer. (Hoberman, 1991:16)

Trata-se de uma experiência tão íntima como a que o crente tem com Deus. Esta idolatria profana por parte do espectador provém da capacidade de o realizador e de os actores transformarem objectos comuns em fetiche e acções em rituais eróticos/dolorosos que titilam o lado mais perverso de quem assiste. A um nível mais profundo reflecte a necessidade espiritual catártica do espectador, que em vez de recorrer a uma entidade sagrada e divina no templo, expurga as suas angústias ou prazeres enquanto agente passivo.

Contudo a experiência religiosa do crente monoteísta moderno com Deus é transcendente, não contempla o corpo e os seus fenómenos, ao contrário da do espectador com o filme, cuja relação é imanente e visceral.

Para a consciência moderna, um acto fisiológico – a alimentação, a sexualidade, etc. – não é, em suma, mais do que um fenómeno orgânico, qualquer que seja o número de tabus que o embaraça ainda (que impõe, por exemplo, certas regras para «comer convenientemente» ou que interdiz um comportamento sexual que a moral social reprova). Mas para o «primitivo», um tal acto nunca é simplesmente fisiológico; é, ou pode tornar-se, um «sacramento», quer dizer, uma comunhão com o sagrado. (Eliade, 2006: 28)

O aspecto mais inquietante do filme *Catholic* é a demonstração prática da ineficácia de transmissão da graça divina no local sagrado que é a igreja. A personagem entra vazia na igreja e sai de lá na mesma condição. Encontra-se a si própria no espaço profano do quarto, faz o seu ritual paródico e liberta-se através do sexo. Como em *Scorpio...*, em que se assiste à dessacralização do altar da igreja e à herética benção com a urina de Scorpio, ambos os filmes alertam os espectadores para o perigo da derrocada espiritual e religiosa contemporânea. “... a revelação – do espaço sagrado tem um valor existencial para o homem religioso; porque nada pode começar, nada se pode fazer, sem uma orientação prévia – e toda a orientação implica a aquisição de um ponto fixo.”(Ibidem, 2006: 36)

O cerne do problema parece residir na separação entre corpo e espírito promovida pelas religiões monoteístas, pois segundo elas, o indivíduo só pode aspirar à libertação completa e à entidade divina se dominar o corpo e as suas pulsões eróticas. A sua relação com Deus implica fazer tábua rasa à sua sexualidade, ainda de acordo com os dogmas religiosos católicos. A História mais uma vez veio comprovar que a profunda divisão entre o corpo e o

espírito desenvolveu mecanismos de perversão nos seres humanos (os grandes ditadores fascistas e estalinistas, os genocídios, os assassinos em série etc.), porque a sexualidade não foi espiritualizada. A questão das fronteiras físicas e espirituais do ser humano abordada pelo cinema *avant-garde* e pelo cinema de transgressão, obedece à diluição das mesmas através de múltiplas abordagens que vão até à escatologia. A sociedade *mainstream* foi educada a ver com repulsa as manifestações físicas do corpo, como a sexualidade desinibida e os actos excretórios. O radical realizador John Spencer abordou a escatologia no seu controverso filme *Pus*, em 1986, como o derradeiro limite tabu, o qual chocou uma audiência habituada a “menus” cinematográficos fortes.

What those gathered at the festival did witness was a series of shocking images such as “The repetition of the filmmaker’s asshole dripping shit, his penis jerking off, his mouth gorging spaghetti, garbage piling on, Hitler giving speeches, Nazis marching, aisles of supermarket junk and other mundane sights too humorous to mention.” The abortive screening divided the audience between those screaming for it to be taken off and those screaming for the showing to continue. The strength of Spencer’s *Pus* and the repetition of images it utilises are designed to transgress the boundaries demarcating the zone of the inside of the body and its outside.(Sargeant, 1999:30)

A transgressão do filme *Pus*, de Spencer, dentro do cinema de transgressão, merece algumas considerações paradoxais quanto à sua relevância cinematográfica. Em primeiro lugar, *Pus* foi sobretudo importante para levantar a celeuma tradicional dos limites de decoro na arte. Muitos espectadores poderão questionar qual o interesse em assistir às excreções biológicas do corpo do realizador. Arte não parece ser, porque seja ela proveniente da *high culture* ou da *avant-garde* ou ainda da *low culture* nunca veria qualquer interesse prático em mostrar cenas escatológicas.

Em segundo lugar, os mesmos poderão perguntar até que ponto é legítimo provocar a repulsa no espectador!? Ou deverá esta temática, no âmbito cinematográfico, ser visto apenas como um acto gratuito!? No já citado *Cecil B. Demented*, de John Waters, critica-se a gratuitidade violenta de algum cinema de transgressão, parodiando a demanda constante de uma cena mais tresloucada do que a anterior. Como também já foi mencionado, a propósito da violência e do escabroso na Tragédia grega, deixem-se certas cenas para os bastidores (cf Scruton).

Em terceiro lugar, e segundo uma perspectiva ligada à moderna crítica de Sontag ou de Cawelti, em nome da liberdade de expressão do artista, este tem legitimidade para expôr os seus pontos de vista da forma que entender, aliás, essa liberdade está expressa na Constituição americana. No caso do filme de Spencer, o exercício reflexivo sobre os fenómenos biológicos provenientes do interior do corpo é a metáfora do Nazismo. O conceito operacional entre Fascismo e escatologia é levado ao extremo como um manifesto político.

Em quarto lugar, será que se pode considerar *Pus* uma obra poética cujo *medium* utilizado foi o cinema!? Segundo os pressupostos teóricos de Adorno, ou mesmo dos realizadores *avant-garde* como Maya Deren ou Anger, *Pus* não é de forma alguma uma obra poética porque, como já foi analisado, a poesia deverá elevar o ser humano. Implica ainda um exercício complexo de correspondências culturais, intelectuais feito pela imaginação do realizador e depois pelo espectador, os quais não se comprazem com conceitos operativos simplistas ou manifestos políticos chocantes. Mas segundo alguns teóricos do cinema da *avant-garde* e de transgressão por vezes tem de se descer aos infernos – e não é o interior biológico do corpo um inferno em ebulição!? E as normas sociais convencionais não devem ser postas em questão!?

O realizador Buñuel, no seu filme *O Fantasma da Liberdade*, ousou questionar as convenções sociais através do segmento em que mostra um convidado chegar a casa dos anfitriões, os quais estão sentados em sanitas, em redor de uma grande mesa, (cenário de casa de jantar burguesa) e o convidam a defecar em harmonia social. Num certo momento, o convidado aborda discretamente a serviçal e segreda-lhe algo ao ouvido. Ele levanta-se da sua sanita e segue a criada. A cena seguinte mostra o convidado a comer dentro de um pequeno cubículo, metáfora inversa e escatológica da casa de banho.

Por último, então como pode um académico, um crítico ou mesmo um espectador, visto um filme ser feito com o objectivo de ter espectadores, analisar a transgressão dentro da transgressão!? Será que a única possibilidade é colocar *Pus* no seu lugar, ou seja, analisar o mesmo como manifesto político, uma espécie de documentário na linha da série *Mondo films*!? Não é fácil analisar o cinema alternativo pois essa análise implica profundas meditações, e divide ainda opiniões entre os académicos que advogam a *high culture* e os que advogam a *New sensibility*, ao contrário do cinema *mainstream*, menos complexo na sua análise crítica e interpretativa.

Conclusão

Como foi estudado, o período histórico pós-Segunda Guerra Mundial salientou características fragmentárias análogas às da cultura pós-moderna, uma espécie de desagregação espiritual do ser humano que o fragilizou e tornou também mais cínico e superficial. Foi, igualmente, o ponto de viragens sociais, económicas e políticas da América que, no fundo, desejava esquecer os horrores da guerra, os horrores dos campos de concentração Nazis e japoneses, procurando a alienação em bens materiais, na indústria do entretenimento do cinema de Hollywood ou nos seus sucedâneos *exploitation/teen rebel* e série “B”. Não obstante os aspectos negativos assinalados, este período histórico foi, por outro lado, muito fecundo no que concerne à efervescência criativa, à nova crítica e à abertura à expressão de culturas minoritárias.

Talvez o problema mais importante tenha sido a ausência de uma profunda reflexão colectiva organizada por entidades religiosas, laicas e políticas, tendo estas optado pelo caminho mais fácil, que é passar uma esponja nos acontecimentos recentes. A ausência de uma avaliação séria do passado e do presente parece configurar mais fragmentos do que um todo unitário e constitui uma base instável de construção do futuro. Os adolescentes, de forma inconsciente, e através das subculturas e contraculturas juvenis, tentaram colmatar a “paz podre” dos progenitores com todo o tipo de rebeldias e transgressões. Os artistas *avant-garde*, através da sua individualidade e independência de meios, têm denunciado a falência dos pressupostos morais e sociais do *mainstream*.

Scorpio Rising, através da sua peculiar trama narrativa e temáticas ousadas, é uma construção mental crítica, e uma reorganização fílmica de estrutura espiralada assente nos movimentos mecânicos/vitais da subcultura juvenil motorizada até ao desenlace mortal, espelho da Realidade caleidoscópica da sua época. A construção da sua narrativa não foge ao padrão fragmentário do pós-modernismo e, juntamente com outros trabalhos *avant-garde* de Anger e de outros realizadores, suscitou a movimentação de académicos em seu redor, na tentativa de explicar os novos fenómenos culturais e o novo fenómeno artístico.

Scorpio... é igualmente um exercício estético sobre a perigosa glamorização de imagens violentas e sexuais. A semelhança estética e *exquisite* do colorido e beleza das imagens do filme é parecida com a beleza perversa de certos peixes e batráquios coloridos venenosos, que apetece agarrar, ou com o fascínio exercido pela iconografia Nazi, no início dos anos sessenta e no tempo presente. Anger, entre muitas premonições que se tornaram realidade nas

últimas décadas, alertou também, via discurso fílmico, para a falência da excessiva glamorização de pessoas e objectos, transformados em comodidades consumistas e consumíveis na Cultura Popular.

A cultura ocidental está a provar do veneno da glamorização e esta vende-se/compra-se com dinheiro. A moda tem de ser glamorosa; a arte raramente é um exercício mental e individual porque tem de ser vendável, tem de ser glamorosa; as figuras públicas devem fazer transparecer vidas materiais glamorosas; a lealdade entre amigos foi substituída pelos conhecimentos *jet set* porque têm *glamour*; os princípios dogmáticos da religião ou pelo menos, os valores éticos sólidos já não interessam porque não são glamorosos nem consumíveis... No seu ensaio *O Problema da Arte na Era do Glamour*, Donald Kuspit, faz uma crítica sobre arte e *glamour* como paliativos alienantes na sociedade actual:

Assim consumimos o objecto artístico de aspecto glamoroso para satisfazer uma necessidade psíquica profunda, necessidade particularmente premente neste nosso mundo árido que oferece poucos consolos narcisistas e decerto nenhum transcendente. A arte preenche o vácuo deixado pela perda do consolo narcisista socialmente aceite da religião. (...) A história da arte talvez tenha sido sempre mais a história das metamorfoses do narcisismo do que a história dos interesses humanos universais, mas o que torna o narcisismo da arte tão especial nos nossos dias é o facto de ele se ter combinado com o narcisismo capitalista – a auto-satisfação. (Kuspit, 2005: 21)

O embotamento dos sentidos do espectador ou do consumidor deveu-se também ao constante “metralhar” de imagens publicitárias dos *mass media*, autênticas mensagens subliminares de promessa de “paraísos de plástico” para todas as idades. Hoje em dia, já se assiste a uma “ditadura” infantil de consumo de brinquedos, máquinas etc., no mercado de bens materiais, sendo notícia de jornais e motivo de estudo para sociólogos. Os progenitores, com a falsa modéstia de “vítimas,” aquiescem às exigências dos mais novos graças ao papel “educador” da televisão como *baby sitter* dos seus filhos, que enquanto vêm desenhos animados e novelas, assimilam a publicidade a eles associada e a eles dirigida. As famílias também recorrem a uma falácia comum – ²⁶“quero dar aos meus filhos/netos aquilo que não tive.” O verbo “ter” eclipsou o verbo “ser” e este fenómeno tem raiz cultural na América do

²⁶ Nota: aspas da autora da dissertação.

pós-guerra. A abundância colorida da publicidade direccionada a miúdos e graúdos, das décadas de cinquenta e de sessenta, apelava ao “ter” e esta deixou raízes consumistas até ao presente.

Como foi igualmente estudado, o espaço geográfico da América foi importante na génese de todos os tipos culturais, nos seus entrosamentos pacíficos – música e artes, ou violentos – racismo e conflitos políticos, graças ao multiculturalismo étnico. Vistos a distância, os acontecimentos da segunda metade do século XX americana floresceram num vasto e fragmentado território predisposto à alternância entre poder *mainstream* e contestação juvenil, poder político e liberdade individual, entre obediência a normas e transgressão. Neste momento assiste-se a profundas convulsões sociais e políticas, não tanto devido à contestação interna mas a factores externos provocados por facções extremistas do mundo islâmico em fricção com tudo o que a América tem vindo a representar. A América transformou-se na metáfora do gigante Gulliver rodeado de pequenas criaturas que unidas podem ser mais poderosas do que ele próprio.

As subculturas juvenis, outrora importantes como fonte de diálogo dialéctico com a tradição, estiolaram, cristalizaram em subprodutos com prefixos neo, pseudo e retro. A nostalgia sentimentalista de *Hell's Angels*, *Rockers*, *Punks*, *Mods* etc., vende razoavelmente bem em lojas especializadas em bens consumíveis *vintage*, como curiosidades históricas, a um público que cultiva o gosto pelo inusitado e porque a Realidade de hoje ainda é mais fria. No Japão, existem inúmeras réplicas de cada subcultura americana da pós- Segunda Guerra Mundial. É usual ver, em certos bairros de Tóquio e de outras cidades japonesas, grupos de adolescentes a imitarem *Punks*, *Teddy-boys* e outros, como uma reciclagem infantilizada de grupos transgressores entretanto desaparecidos.

A subcultura juvenil transgressora de *Rappers* e de *hip-hop*, assente na cultura específica africana-americana dos estratos sociais desfavorecidos, e na subcultura dos delinquentes e presidiários, tornou-se visível no início dos anos noventa, como contraponto ao *mainstream* e às subculturas juvenis assimiladas, entretanto, pelo Sistema. A sua raiz negra e pobre parecia proteger os seus adeptos, igualmente negros e pobres, da assimilação cultural da indústria de entretenimento. Nos primeiros anos, o *rap* foi uma arma política nas mãos de grupos como os *Public Enemy*. Eles não tinham peias em denunciar a cupidez dos grandes empresários americanos, a violência racial, a discriminação e defendiam o respeito pelo ser humano, fosse ele mulher ou homem, negro ou branco, o direito a uma vida saudável e à busca de felicidade. E faziam-no com humor e sensibilidade artística. No curto espaço de dois ou três anos

surgiram inúmeras bandas de *Rap* que destruíram a mensagem positiva dos *Public Enemy* para, em seu lugar, emitirem chorrilhos de mensagens machistas, reaccionárias, delinquentes, com o intuito de chocar o ouvinte e vender discos.

A indústria fonográfica das grandes editoras regojizou-se ao pensar nos lucros e agarrou no novo fenómeno sem olhar à qualidade dos grupos e das suas mensagens. Por sua vez, jovens brancos fascinados com o ritmo e o encadeamento das letras, fizeram seu aquele tipo de música. Como qualquer manifestação artística, houve bons intérpretes brancos e negros assim como o contrário. No início do século XXI, o *Rap* e o *hip-hop* diluíram-se na música tipificada dos êxitos da MTV, nas mensagens demagógicas de Eminem, no escabroso vazio de corpos femininos a contorcerem-se, enquanto os *rappers* da banda deitam olhares maliciosos e as denominam de “bitch”. Mais uma subcultura transgressora que faliu pois provou do seu próprio veneno, que é optar pela atitude oposta ao *mainstream*. Esgotou-se na sua vazia e violenta gratuidade, sem criar devidamente uma cultura alternativa, baseada na verdade da ética e da estética.

Neste momento presente, o espaço físico da América e do Ocidente, aculturado pela grande potência, está a ser substituído pelas tecnologias hodiernas como o telemóvel, o computador e a Net, que conforme aproximam pessoas de todos os pontos do planeta, transformando o mundo no estafado chavão da “Aldeia Global”, também afastam os afectos verdadeiros, as tertúlias de café que foram de suma importância na comunicação de ideais, locais de convívio artístico e de saudável reunião de amigos e família. A Cultura Popular actual, condicionada pelo consumo das massas e pelas tecnologias, mostra ainda a ineficácia cultural da comunicação feita através de máquinas, ou seja, a tecnologia de comunicação é usada como um fim e não como um meio. Algumas artes, (por exemplo, muitos jovens arquitectos sabem fazer a maqueta de um prédio no computador mas não a sabem fazer no papel!) a educação e, até a música moderna têm vindo a regredir porque transparecem a ausência no apuro das ideias, da linguagem e do “saber fazer”. Muitos jovens já não sabem falar ou comunicar, um fenómeno apelidado por Roger Scruton de *Yoofanasia*, ilustrado com o exemplo das letras das bandas mais recentes e da sua divulgação pela MTV:

MTV exaggerates. There is not *one* music of youth, but many. Nevertheless, there is a particular kind of pop music, typified by such cult groups as Nirvana, R.E.M., the Prodigy and Oasis, which has a claim on our attention, since it represents itself as the voice of youth, in opposition to the world of adults. In the

music of such groups the words and sounds lyricise the transgressive conduct of which fathers and mothers used to disapprove, in the days when disapproval was permitted. But behind the anarchic words another message is encoded. This message resides not in what is said, but in the what is not said, in what cannot be said, since the means of saying it have never been supplied. (Scruton, 2000: 105)

Com a devida ressalva de que Scruton é um académico defensor acérrimo da *high culture* e, de que nem todos os jovens artistas padecem do mesmo problema dos grupos citados, as suas palavras parecem ser pertinentes em relação ao vazio de ideais e de comunicação proveniente dos jovens induzidos, pela filosofia do *salesman*, aos caminhos da fama e do dinheiro fácil. A mais do que mencionada indústria da cultura, cujo espelho mágico é a realidade virtual do ecrã televisivo ou do monitor do computador, continua a não fornecer instrumentos de preenchimento espiritual e afectivo, bases substanciais da cultura. Mas aliena subtilmente e os jovens estão a ser o receptáculo preferencial de quem manipula os *mass media* e as modernas tecnologias.

As instâncias políticas culpam os professores, os alunos culpam os políticos, o vulgo culpa os políticos, os professores culpam os *media*, os académicos culpam a Cultura Popular. Parece, no entanto, não haver inocentes na construção da cultura colectiva, e esta não deveria ter como premissas o dinheiro e a celebridade fácil. Assim, o trabalho corajoso de artistas independentes, o esforço individual dos que prezam o pensamento e a Natureza, têm mais do que nunca importância regeneradora. A recente consciencialização ecológica, a defesa da vida animal selvagem, a defesa dos direitos humanos e a denúncia de graves problemas sociais estão a ser alvo de interesse por parte de jovens adultos americanos ligados às artes dramáticas, às artes plásticas, à fotografia e ao cinema. Em canais televisivos independentes, em galerias ou em espaços públicos já é possível ver trabalhos de artistas que não imitam a Realidade, mas tentam, sim, captar com sensibilidade a beleza dos seres vivos.

O cinema de transgressão também busca novos caminhos depois da euforia experimentalista, que tanto podia chocar como deleitar o espectador. Kenneth Anger deixou um legado artístico às futuras gerações, que pode ser apreciado e estudado de várias formas. Nos últimos anos, o seu espólio cultural tem sido motivo inspirador de realizadores de Hollywood, como Oliver Stone, Scorsese ou Copolla, de independentes como Roger Corman ou Richard Kern, da indústria de *clips* musicais como o trabalho do grupo inglês de *Rock*, *Love and Rockets* com o seu seminal tema *Motorcycle*, no qual o fetiche representado é uma

Harley, filmada ao mesmo estilo de Anger, em *Scorpio Rising*. Relativamente ao tema dos *clips*, convém ressaltar que Anger não inventou *clips* nem seria do seu interesse artístico vender imagens como um pano de fundo musical. Para ele a música esteve em diálogo metalinguístico e metanarrativo com a imagem. Esta ressalva prende-se ao facto de algum público conhecedor da filmografia de Anger generalizar a ideia falsa de que ele inventou os *clips* musicais:

Et en cela, le clip n'est pas du tout un hommage à Anger, il en incarne au contraire le rejet, et même la haine de tout ce qu'il a pu représenter d'art authentique et de poésie authentiquement vécue dans un choix impliquant la dimension complète de son être et pas seulement la surface où voudrait demeurer le clip ludique et innocent.(Assayas, 1999: 106)

Este trabalho pretendeu ter a modesta função de contribuir para a compreensão do fenómeno da transgressão juvenil num país tão poderoso como são os Estados Unidos da América e de mostrar como essa transgressão tem níveis e expressões diferentes na sua manifestação visível. Esperamos que, por um lado se possa lançar alguma pista útil para o esclarecimento de fenómenos tão delicados como são a delinquência juvenil, os seus imaginários e os seus conflitos, e que, por outro lado, se tenha contribuído para o tratamento de questões culturais contemporâneas, como o papel do artista, as culturas standardizadas *versus* a cultura *avant-garde* transgressora, as novas sensibilidades e o papel crítico dos estudiosos.

Alguns aspectos ficaram por analisar porque também nós estamos no caminho da aprendizagem e ela é um processo mental orgânico que se desenvolve pouco a pouco, como indica a metáfora da criança usada por Christian Bouchet no prefácio ao *Livro da Lei*, de Aleister Crowley: “Nós somos crianças. A maneira como esse novo Éon de Hórus se desenvolverá, como a Criança crescerá, são coisas para nós determinarmos, crescendo nós mesmos na via da Lei de Thelema sob a condução iluminada de Mestre Therion.” (Crowley, 1998: 27) Aguardam-se novos desenvolvimentos.

Bibliografia

Corpus da Dissertação

Scorpio Rising. Realizador: Kenneth Anger. Guião de Kenneth Anger. Actores: Bruce Byron, Johnny Sapienza, Frank Carifi, John Palone. Produção: Kenneth Anger. Distribuição: British Film Institute, 1964.

Livros

Adorno, Theodor. *Sobre a Indústria da cultura*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

Anger, Kenneth. *Hollywood Babylon*. New York: Dell Publishing, 1981.

Artaud, Antonin. *Heliogabalo ou o Anarquista Coroado*. Lisboa: Assirio & Alvim, 1982.

Assayas, Olivier. *Kenneth Anger*. Paris: Éditions de l'Étoile, 199.

Barger, "Sonny" Ralph. *Ridin' High, Livin' Fast*. New York: Perennial, 2003.

Barthes, Roland. *Mythologies*. London: Vintage, 2000.

Becker, S. Howard. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press, 1991.

Bizot, Jean-François. *Underground L'Histoire*. Paris: Actuel, 2001.

Bloom, Allan. *A Cultura Inculta*. Lisboa: Europa-América, 2001.

Booker, M. Keith. *The post-utopian imagination: American culture in the long 1950s*. Westport: Greenwood Press, 2002.

Bosworth, Patricia. *Marlon Brando*. London: Phoenix, 2001.

Brennan, Patrick S. *Cutting Through Narcisism : Queer visibility in Scorpio Rising*. New York/London: Genders 36, 2002.

Bryson, Bill. *Made in America*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001.

Burns, Mark e DiBoonis, Louis. *Fifties homestyle*. New York: Perennial Library, 1988.

Calas, Nicolas e Elena. *Icons and Images of the Sixties*. New York: E. P. Dutton & Co., 1971.

Calas, Nicolas. "Les Icônes Pop." *Pop Art*. Paris: Fernand Hazan Editeur, 1969.

- Carandell, José M^a. *A Contestação Juvenil*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.
- Cawelti, John G. "Notes Toward na Aesthetic of Popular Culture. " *Popular Culture and the Expanding Consciousness*. New York: John Wiley and Sons, 1969.
- Connor, Steven. *Postmodern Culture: An Introduction to Theories of The Contemporary*. Oxford: Blackwell, 1989.
- Crowley, Alester. *O livro da Lei*. Lisboa: Hugin, 1998.
- Debord, Guy. *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: mobilis in mobile, 1991.
- Ducasse, Isidore (Conde de Lautréamont). *Cantos de Maldoror*. Lisboa : Moraes, 1979.
- Eco, Umberto. "Reflexões acerca do Pop. A Arte Pop." *Os Movimentos Pop*. Rio de Janeiro: Biblioteca Salvat de Grandes Temas, 1979.
- Eliade, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Lisboa: Livros do Brasil, 2006.
- Fuchs, Cynthia J. *The other fifties: Interrogating midcentury American Icons*. Urbana: University of Illinois Press, 1997.
- Giger. *HR GIGER Arh+*. Colónia: Tashen, 1992.
- Godo, Carlos. *O Tarô de Marselha*. São Paulo: Editora Pensamento, 1985.
- Greenberg, Clement. *Art and Culture*. s.l.: Beacon Press, 1978.
- Hanhardt, John G. "The Medium Viewed: The American Avant-Garde Film. ". *A History of the American Avant-Garde cinema*. New York: The American Federation of Arts, 1976.
- Hebdige, Dick. "The Function of Subculture. " *The Cultural Studies Reader*. London: Ed. Simon During, 2000.
- Hoberman, J., Rosenbaum, Jonathan. *Midnight Movies*. New York : Da Capo Press, 1991.
- Hoffman, Abbie. *Woodstock Nation: A Talk-Rock Album*. New York: Pocket Books, 1971.
- Hunter, Jack. *Moonchild: The films of Kenneth Anger*. London: Creation Books, 2001.

- Hutchinson, Alice L. *Kenneth Anger: A Demon Visionary*. London: Black Dog Publishing, 2004.
- Kanin, Garson. *Hollywood*. New York : Viking Press, 1988.
- Kulka, Tomas. *Kitsch and Art*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1996.
- Latour, Bruno. *Iconclash: beyond the image wars in science, religion and art*. London: Ed.ZKM – Center of Art & Media, 2002.
- Lindner, Robert. *Rebel without a cause*. New York: Grove: Press, 1944.
- McGee, Mark Thomas e Robertson, R.J. *The J.D. Films: Juvenile Delinquency in the movies*. New York:McFarland & Company, 1982.
- Nietzsche, Frederico. *Anti-Cristo*. Lisboa: Editorial Presença, 1975.
- Nietzsche, Frederico. *Ecce-Homo*. Lisboa: Guimarães Ed., 1979.
- Nietzsche, Frederico. *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Ed., 2002.
- Nourmand, Tony, Marsh, Graham e Kehr, Dave. *Film Posters Exploitation*. Colónia: Evergreen, 2006.
- Paglia, Camille. *Vamps and Tramps*. London: Penguin, 1994.
- Pickering, Michael. *Stereotyping: The Politics of Representation*. New York: Palgrave, 2001.
- Powell, Polly & Peel, Lucy. *'50s & '60s Style*. New Jersey: Chartwell Books Inc., 1988.
- Reich, Wilhelm. *The Mass Psychology of Fascism*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970.
- Salisbury, Harrison. *The Wild Ones: Gangs*. New York: Time Life Books, 1970.
- Sargeant, Jack. *Deathtripping: The cinema of Transgression*. London: Creation Books, 1999.
- Sargeant, Jack. *Naked Lens: Beat Cinema*. London: Creation Books, 1997.
- Scruton, Roger. *Modern Culture*. London/New York: Continuum, 2000.
- Sease, Thomas. *The Myth of Mental Illness*. New York: Paul B. Hoeber Inc., 1961.
- Sitney, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant Garde*. London: Oxford University Press, 1979.
- Sontag, Susan. *"One Culture and the New Sensibility. "" Popular Culture and the Expanding Consciousness*. New York: John Wiley and Sons, 1969.

Suárez, Juan A. *Bike boys, Drag Queens and Superstars*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

Wethern, George e Colnett, Vincent. *A Wayward Angel*. San Francisco: Richard Marek Publishers, 1978.

Wild, Doris. *Les Icônes*. Lausanne: Payot Lausanne, s.d.

Revistas

Anger, Kenneth. "Interview in "Spider". *Film Makers on Film Making: Statements on their Art by Thirty Directors*. Bloomington: Indiana University Press, 1967.

Bafo, João. "As Rodas dos Anjos". Lisboa: revista suplemento do jornal Sete Jan. 1991: 58-59.

Garbarino, Steve. "Uneasy Riders." *Vanity Fair* Fev. 2003: 57-62.

Glynn, Lenny. "The War on Hell's Angels." *Time Magazine* 3 Jun. 1985 : 46-47.

Kuspit, Donald. "O Problema da Arte na Era do Glamour." *Público Srralves* 2005: 20-21.

Lund, Karen. "Gimme Shelter." *Rolling Stone* 1 Jan. 1970: 26-78.

Rayns, Tony. "A Kenneth Anger Kompendium." *Cinema*, nº4 Out. 1969.

Rayns, Tony e Du Cane, John. "Dedication To Create Make Believe." *Time Out-Film Feature*, nº 91 1971: 12.

Schneemann, Carolee. "Kenneth Anger's Scorpio Rising". *Film Culture* 32 1964: 9-10.

Wood, Rebekah. "Lucifer Rising: Profiles Seminal Underground movie auteur & Hollywood Iconclast Kenneth Anger." *Skin two* 1991: 55-63.

Enciclopédias e Dicionários

Gibbons, Don C. "Juvenile Delinquency." *The World Book Encyclopedia*. Ed. J.K. Ed. 4 vols. Chicago: World Book, 2002.

Gil, Fernando. "Signo." *Enciclopédia Einaudi*. Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Ed. 42 vols. Lisboa: Imprensa Nacional, 1994.

Kutler, Stanley. "Hell's Angels." *Dictionary of American History*. Ed. Charles Scrubner. Rev. ed. 10 vols. New York: The Gale Group Sons, 2003.

Webgrafia

Allison, Deborah. "Magick in theory and Practice: Ritual Use of Colour in Kenneth Anger's Invocation of My Demon Brother. " Oct. 2004. Maio 2006.

www.sensesofcinema.com

Criminal Intelligence Service Canada. "Outlaw Motorcycle Gangs." 2003 CISC.27. Jan.2006.

www.ontla.on.ca

Disinfo. "Kenneth Anger." Dez. 2000. Alex Burns. 2004.

Alex@disinfo.com

Fuglsang, Ross. "Motorcycle Menace : Media Genres and the Construction of a Deviant Culture." 1997. Abril 2005.

www.webs.morningside.edu.

Issue Ten. "Kenneth Anger in person." Winter 2000. George Gosset. 2005.

www.physicroom.org.nz

Jamison, Michael. "Member of 11th Airborne not crazy about Angels. " 2000. Missoulain. Jan.2006.

www.missoula.com

Rowe, Carel. "Lucifer rising." (1974). Abr. 2002. Rotten Tomatoes Forums. Jan. 2006.

www.rottentomatoes.com

Senses of Cinema. "Kenneth Anger." Maximilian Le Cain. Jan. 2003.

www.sensesofcinema.com

Sontag, Susan. "*Fascinating Fascism*." (1975). 2001.Wikipedia.2005.

www.en.wikipedia.org

Sontag, Susan. "*Notes on Camp*." (1964). 2000.Wikipedia. 2005.

www.en.wikipedia.org

Programa televisivo

À Procura da História: Hell's Angels. Escr. Hunter S. Thompson. Canal História 28 Set. 2005.

Filmes

Catholic. Realizado por Richard Kern. Guião de Richard Kern. Actores: Audrey Rose. Produzido e editado por Richard Kern, 1991.

Cecil B. Demented. Realizado por John Waters. Guião de John Waters. Actores: Melanie Griffith. Produtoras: Iris Films e Polar Entertainment, 2000.

(The) Evil Cameraman. Realizado por Richard Kern. Guião de Richard Kern. Actores: Produzido e editado por Richard Kern, 1986.

Nazi. Realizado por Richard Kern. Guião de Richard Kern. Actores: Annabelle Davies. Produzido e editado por Richard Kern, 1991.

Pus. Realizado por John Spencer. Guião de John Spencer. Actores desconhecidos. Produzido e editado por John Spencer, 1986.

:Rolling Stones: Gimme Shelter. Realizado por Albert e David Maysles e Charlotte Zverin. Documentário. Grupo musical: The Rolling Stones. LW Editora, 1969.

Submit to me. Realizado por Richard Kern. Guião de Richard Kern. Actores: Lydia Lunch, Henry Rollins, Lung Leg. Produzido e editado por Richard Kern, 1986.

Submit to me now. Realizado por Richard Kern. Guião de Richard Kern. Actores: Cruella De Ville, Nick Zedd, Clint Ruin. Produzido e editado por Richard Kern, 1987.

(The) Wild One. Realizado por Laszlo Benedek. Guião de John Paxton e Ben Maddow. Baseado na novela *The Cyclist's Raid*. Actores: Marlon Brando, Mary Murphy e Robert Keith. Columbia Pictures, 1953.

